

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Hispánica II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

Las iluminaciones del Apocalipsis: Gonzalo de Berceo y el *Beato de Silos*

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Vicki Warren

Directores

Álvaro Alonso de Miguel
Rebeca Sanmartín Bastida

Madrid, 2014

TESIS DOCTORAL
FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Las iluminaciones del Apocalipsis:
Gonzalo de Berceo y el *Beato de Silos***

Vicki Warren

Directores

ÁLVARO ALONSO DE MIGUEL

Facultad de Filología, Dpto. Filología Hispánica II (Literatura Española), UCM

REBECA SANMARTÍN BASTIDA

Facultad de Filología, Dpto. Filología Hispánica II (Literatura Española), UCM

ÍNDICE

| | |
|--------------|---|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
|--------------|---|

CAPÍTULO I

| | |
|--|----|
| La conexión del arte visual y el literario | 11 |
|--|----|

CAPÍTULO II

Gonzalo de Berceo, poeta medieval

| | |
|---|----|
| A. Su vida | 31 |
| B. La écfrasis: la pintura en la literatura | 35 |
| C. El fervor a la Virgen | 40 |
| D. Juglar de la Virgen y costumbrista | 43 |
| E. El «yo»: la voz personal de Berceo | 45 |
| F. El uso de técnicas literarias y recursos retóricos | 49 |
| G. Ambiente cultural | 53 |
| H. El <i>corpus</i> berceano | 56 |
| I. Gonzalo de Berceo: el hombre | 60 |
| J. Fuentes y recursos de Gonzalo de Berceo | 62 |

CAPÍTULO III

La estética medieval española y el mundo de los signos

| | |
|---|----|
| A. El monacato y el monasterio de Silos | 64 |
|---|----|

| | |
|------------------------------------|----|
| B. La expresión medieval. Teología | 71 |
| C. El mundo de los signos | 75 |
| D. La estética medieval | 77 |
| E. El <i>Beato de Silos</i> | 80 |

CAPÍTULO IV

Beato de Liébana y los Beatos

| | |
|--|-----|
| A. Beato de Liébana | 83 |
| B. Fuentes y antecedentes del Beato de Liébana | 87 |
| C. Libros de horas medievales | 92 |
| D. Interrelaciones entre los Beatos. Estilos | 97 |
| E. La composición de <i>Comentarios al Apocalipsis de San Juan</i> | 110 |

CAPÍTULO V

Beato de Silos

| | |
|--|-----|
| A. La influencia islámica y el estilo mozárabe | 113 |
| B. El monasterio de Silos | 116 |
| C. El protobeato de Silos | 118 |
| D. Las iluminaciones del <i>Beato de Silos</i> | 121 |

CAPÍTULO VI

Signos que aparecerán antes del Juicio Final

| | |
|-----------------------------|-----|
| A. Contexto | 143 |
| B. La composición del poema | 147 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| C. Las iluminaciones en <i>Signos</i> | 152 |
|---------------------------------------|-----|

CAPÍTULO VII

| | |
|--------------|-----|
| Conclusiones | 182 |
|--------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA | 189 |
|--------------------|-----|

| | |
|-----------------------|-----|
| ANEXO. IMÁGENES | 207 |
|-----------------------|-----|

INTRODUCCIÓN

«El arte es largo; la vida, breve; la experiencia, engañosa; el juicio, dificultoso, y la ocasión; fugaz.»¹ Obrar es fácil; pensar, difícil; obrar de conformidad con el pensamiento, incómodo. Todo comienzo es agradable, pero el umbral, el lugar de la parada.

Johann Wolfgang GOETHE,
Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister,
1795-1796

El objetivo principal de la presente tesis doctoral es demostrar la estrecha vinculación entre una obra de arte visual y una literaria. En nuestro caso específico, estaríamos hablando de la relación entre el *Beato de Silos*, con aproximadamente setenta ilustraciones, del siglo XI, y un poema de setenta y siete versos escrito por Gonzalo de Berceo a mediados del siglo XIII.

Es bastante comprensible que ambas obras, el manuscrito iluminado y el poema de Berceo, expresen el mismo *Weltanschauung*. Umberto Eco lo ha explicado muy bien en su obra *El nombre de la rosa: pictura est laicorum literatura* (2006: 62). En efecto, en una misma época histórica es muy común encontrar que el arte plástico, ya sea pintura o escultura, muestre las mismas ideas que se expresan en la literatura, un arte textual que, como bien sabemos, emplea la palabra escrita como medio de expresión.

Estamos tratando de definir un concepto que en alemán se conoce

¹ Se trata del primer aforismo de Hipócrates (460-370 a. de C.).

como *Kunstwollen*², término que puede traducirse como «espíritu» o «voluntad de arte». Este espíritu se manifiesta en diversos aspectos de la cultura y de las obras de arte de una época específica. Lo habitual es que las obras artísticas producidas por una misma cultura —ya sean textuales, plásticas, musicales o teatrales— expresen idéntico espíritu artístico. De cada época es la «visión común del mundo», o también *Weltanschauung*, lo que expresa la perspectiva que tienen los hombres en ese entorno, de acuerdo a su posición en el mismo. Es relevante para nuestro estudio advertir que el *Kunstwollen* o «espíritu del arte» se transmite desde la cultura, pero también es el responsable de la expresión unificada de la época que estemos estudiando. Entre sí las obras de arte tienen necesariamente que expresar esa visión compartida. Afirma Erwin Panofsky que:

La interpretación de la *significación intrínseca* o *contenido*, que trata de lo que hemos llamado *valores simbólicos* en vez de *imágenes*, *historias* y *alegorías*, requiere algo más que el conocimiento de *temas*, o *conceptos* específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias.

(1994: 23)³

Al acercarnos a la «significación intrínseca» de una obra de arte, por ejemplo de un cuadro de pintura, podemos entender mejor el *Weltanschauung* (v. Panofsky, 1955) del ámbito cultural en el que se ha creado dicha obra:

El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión. [...] En

² Este concepto fue introducido por el historiador de arte austriaco Alois Riegl. Escribe Erwin Panowsky al respecto: «Si, al considerar os varios sistemas de proporciones que conocemos, intentamos comprender su significación interna más bien que su apariencia externa, si concentramos nuestra atención no tanto sobre la solución obtenida como sobre la formulación del problema planteado, dichos sistemas se nos revelarían entonces como expresiones de aquella misma “voluntad artística” (*Kunstwollen*) que cristalizó en la arquitectura, en la escultura y en la pintura de una época determinada o de un artista concreto» (1979: 78).

³ Las palabras resaltadas en cursiva son del propio autor.

el arte no existe la forma totalmente material. No es posible reproducir exactamente una forma material: quiera que no, el artista depende de sus ojos, de su mano, que en este caso son más artísticas que su alma.

(Kandinsky, 2006: 65)

En lo que afecta a nuestro estudio, el tema del Apocalipsis fue recurrente, sobre todo a lo largo de la Edad Media, hasta erigirse definitivamente en el motivo dominante de la época. Los monjes medievales que vivieron al final del primer milenio se angustiaron ante el final del mundo tanto como los ejecutivos que temían un fallo informático al final del segundo milenio. En la época medieval el terror al fin del milenio representó, en efecto, el problema preponderante, y es por eso que se manifiesta de forma intensa en las dos obras que aquí se investigan y a través de las imágenes del libro quizá más controvertido de la Biblia, el Apocalipsis.

Nuestra tesis doctoral se desarrolla a través de siete capítulos. Con el fin de poner de manifiesto las relaciones que se plantean normalmente entre las artes visuales y las textuales, en el primer capítulo de la tesis se proponen varios ejemplos de pintura y literatura contemporánea —la retrospectiva se inicia en los años 50— para llegar al análisis contextual de la dos obras que constituyen el verdadero objeto de investigación: el *Beato de Silos* y el poema berceano *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*. Sin excepción, el mismo *Kunstwollen* se representa en las dos obras artísticas. En este capítulo mostramos varios ejemplos en los que converge el espíritu de la cultura expresada en una obra literaria y en otra pictórica. Por ejemplo, cotejamos la pintura de Edward Hopper con la novela *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán. Puede percibirse en ambas obras la sensación de aislamiento y una consciencia autorial de la modernidad tanto en el texto como en cualquier cuadro pintado por Hopper. La máxima de Gotthold Ephraim Lessing —«tanto la pintura como la poesía provienen de la misma y única fuente» (1934: 19)— puede considerarse el punto de partida del primer capítulo.

A lo largo de las páginas de nuestra tesis se insiste en la idea de que el *Kunstwollen* subyace en toda la cultura y en todas las artes coetáneas. No obstante, no hay que olvidar que la opinión de Lessing sobre el arte estaba limitada por su nacimiento. Esto es, en la época en que Lessing vivió y escribió sus ensayos aún no habían hecho su aparición los pintores impresionistas, quienes, cientos de años después, descubrieron las múltiples posibilidades del color, el juego entre los colores primarios y los secundarios y la posibilidad real de plasmar diferentes perspectivas de una misma pintura. Más aún, con los artistas italianos del movimiento futurista —hacia 1915— nos sorprenderíamos de las capacidades cinéticas del arte, al expresar en la pintura el movimiento como la suma simultánea de varios instantes. Quiere esto decir que después de las Vanguardias —los numerosos ismos— las reglas y los límites del arte visual fueron poco a poco desapareciendo. Pintores como Wassily Kandinsky idearían cuadros puramente abstractos que acabaron definitivamente con los límites anteriormente marcados en el arte pictórico.

El capítulo II está dedicado a Gonzalo de Berceo. En él presentamos la hipótesis de que la écfrasis es una característica básica del estilo del poeta riojano, idea que fue sugerida por el profesor Álvaro Alonso a sus alumnos en la asignatura de Máster Oficial en Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, «Formas breves del relato en la Edad Media». A continuación, detallamos el proceso de preparación de la obra y el ambiente cenobial en el que Berceo trabajó.

En el tercer capítulo desarrollamos la estética medieval y el mundo de los signos, en el cual se pone de manifiesto que hay elementos comunes en el arte visual y en el literario. Es el *Weltanschauung* contemporáneo. Nuestra investigación evidencia, además, todos aquellos aspectos permanentes de la relación entre lo visual y lo textual.

En el capítulo IV hacemos un repaso de los manuscritos iluminados más destacados de la Edad Media que sirve de marco contextual al *Beato de Silos*, cuyas iluminaciones son analizadas en profundidad en el siguiente capítulo, el número V. Para ello, hemos seleccionado unas cuarenta imágenes de las setenta que componen este manuscrito iluminado que se corresponden con diferentes fragmentos del poema de Berceo *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*.

Para finalizar, en el capítulo VI comparamos cada uno de los setenta y siete versos de *Signos* con una o varias ilustraciones del *Beato de Silos*. De ahí extraemos la conclusión de que posiblemente, durante su composición, Berceo fue estimulado por las referidas iluminaciones silenses. Además, explicitamos en este capítulo las referencias que del terror del milenio se extraen de las palabras del texto de Berceo y también de las imágenes del manuscrito, que, confeccionadas unos doscientos años antes, fueron sin duda conocidas por Berceo en el momento de creación de su poema apocalíptico.

En el séptimo y último capítulo alcanzamos las conclusiones: Gonzalo de Berceo no solo vivía en el mismo ambiente del *Beato de Silos*, y por lo tanto adopta similares perspectivas de época, sino que además, Berceo, a mediados del siglo XIII, literalmente tomó como inspiración y punto de partida las iluminaciones del manuscrito del siglo XI.

El trabajo de investigación se ha llevado a cabo en la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York y en España, en el triángulo que forman Potes —o Liébana—, San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de Silos. La distancia que separa Silos de Liébana es bastante significativa para la época, aunque en nuestros días sabemos con seguridad que Berceo estuvo en Palencia en el año 1225. Es probable que entonces hiciera alguna parada en Liébana, según las investigaciones. Lo innegable, y lo

que fundamenta el argumento central de nuestra tesis, es la familiaridad que Berceo adquirió con el monasterio de Santo Domingo de Silos, que se encuentra a unos setenta kilómetros al oeste de San Millán. Por esta causa que defendemos la hipótesis de que Berceo se inspiró en las increíbles iluminaciones del *Beato de Silos* y es fácil dar prueba de ello: posiblemente Berceo visitaba a menudo Silos, dado que como se ha dicho no estaba muy lejos de San Millán. Allí tuvo que haber escrito la hagiografía de Santo Domingo de Silos basada en la información que allí encontró y que en nuestra opinión prueba su presencia en Silos.

Soy pintora y, como tal, hallo la inspiración en la historia del arte y en la literatura. Cuando leo algo de poesía u otra forma de literatura, no tengo más remedio que intentar prefigurar las imágenes visuales correspondientes. Aunque algunas investigaciones críticas que hemos utilizado para la escritura de esta tesis han conectado levemente las iluminaciones del *Beato de Silos* y el poema citado de Berceo —sobre todo en lo referente al carácter de la figura demoníaca en Berceo, con abundantes resonancias de los dibujos silenses—, lo cierto es que ninguno de los autores ha profundizado en esta idea que los relaciona. Por lo tanto, lo que aquí se presenta es el resultado de mis personales observaciones e investigaciones.

CAPÍTULO I

La conexión del arte visual y el literario

Podemos afirmar que el arte es la creación estética que resulta de la acción del hombre, responsable de su transmisión y al que denominamos artista; de copiar o imaginar, consciente o inconscientemente, lo material o lo inmaterial. A través del arte alcanzamos un conocimiento más «auténtico» sobre el pasado, los acontecimientos que tuvieron lugar, los protagonistas de tales sucesos y sus costumbres. Obtenemos, por tanto, un conocimiento que, de no ser por la intermediación artística, no hubiésemos tenido opción de conocer. Conocemos un caso paradigmático con respecto a lo que acabamos de comentar: la civilización etrusca no legó más de treinta palabras; toda la información que de los etruscos hemos podido recopilar hasta nuestros días la hallamos casi exclusivamente en sus manifestaciones creativas en artes como la pintura y la escultura (Warren, 1991), expresiones que nos hablan con mayor amplitud de la cultura etrusca de lo que hemos obtenido mediante sus escritos.

Hoy sabemos que el arte no nos «habla» exclusivamente de la época y de la sociedad en particular en la que fue creado, sino que, en paralelo, es el vehículo de expresión de la posteridad, entendida esta como la permanencia en el tiempo del hecho artístico. Escribe Miguel de Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* que «la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones» (Cervantes y

Saavedra, 1997: 578). Esto es, la palabra escrita puede suministrarnos información sobre las relaciones lógicas y causales entre las cosas y las personas de un momento determinado de la historia. La pintura atiende a un momento concreto, pero también puede sugerirnos un mapa de nexos entre los elementos enmarcados, lo que nos confirma la existencia de perspectivas artísticas compartidas entre ambas formas, la visual y la textual, de la expresión artística, como estudia al detalle René Wellek (1941: 29-63).

La sentencia horaciana *ut pictura poesis* se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística y aunque en su contexto original la frase tenía un alcance limitado, se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría de la comparación entre artes plásticas y literatura desde el humanismo renacentista hasta nuestros días.

(Kanelliadou, 2010: 1)

Aquello que llamamos «arte» nos llega a través de un proceso subjetivo e irracional. En su estudio sobre las emociones, el filósofo y escritor francés Jean Paul Sartre escribe que el arte es «la esencia de los fenómenos» (1999: 26); es imposible que el creador no exprese la cultura a la que pertenece en el acto mismo de la creación. Añade Sartre para apoyar su argumento que el impulsor de la fenomenología, Edmund Husserl (1859-1938), consideraba que las esencias eran «a priori de ser humano» (1999: 26).

No es difícil encontrar numerosos vínculos entre la literatura y el arte al comparar obras de diversos géneros de una misma época⁴. En esta introducción presentamos algunos ejemplos desde la posguerra española hasta la Edad Media en los que podremos comprobar la conexión

⁴ El concepto de écfrasis es un ejemplo de vinculación entre el arte y la literatura. Su empleo para describir la escritura de Gonzalo de Berceo es una idea que me fue sugerida por el profesor Álvaro Alonso Miguel en su asignatura de Máster de Literatura Española, «Formas breves del relato en la Edad Media», de la Universidad Complutense de Madrid.

existente entre las obras del arte y de la literatura de épocas contemporáneas.

En la España de la Guerra Civil subsiste una estética denominada «tremendista» tanto en literatura como en pintura. El tremendismo se caracteriza por la crudeza en la presentación de los ambientes y las tramas y en el tratamiento realista y cruel de individuos marginales en el periodo franquista. La perspectiva de esta estética es desgarradora y muy dura. Similar enfoque se descubre en casi todo el arte creado en los años que duró la dictadura, desde 1939 hasta 1975.

Quizá el escritor más representativo de la España de los años cuarenta sea el gallego Camilo José Cela (1916-2002). Su novela *La Familia de Pascual Duarte* se puede considerar el punto de partida del tremendismo por la expresión de los aspectos más descarnados de la vida que deriva en una reflexión sobre la condición humana.

En *La colmena*, publicada en 1951 en Buenos Aires, Cela ofrece una visión panorámica de la posguerra. En esta novela los personajes representan «el hombre débil y desvalido que resulta engullido por la sociedad intolerante e hipócrita» (1951: 15). Esta lectura nos produce una sensación amarga y permite al lector conocer la realidad española: los años de máximo aislamiento durante la posguerra. Según su autor esta vasta novela «no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad» (Cela, 1951: 23).

Cela nos «pinta» con palabras la patética vida cotidiana de los españoles durante el régimen dictatorial. La mayoría de los ciudadanos que viven en Madrid en estos años tenían que soportar todo tipo de humillaciones bajo una dictadura que controlaba todos los aspectos de su vida diaria. Textualmente, nos encontramos con una imagen monótona,

compuesta de matices del gris, con escasos toques de color. En el primer capítulo, se nos presenta a los personajes que se dan cita en el café La Delicia de doña Rosa, uno de los personajes principales. En las siguientes líneas hemos reproducido una conversación entre doña Rosa y Elvirita, una de las clientas del café, que nos muestra la tristísima realidad de la época:

—¿Qué me dice, Elvirita?

—Pues ya ve usted, señora, poca cosa.

La señorita Elvira chupa del cigarro y ladea un poco la cabeza. Tiene las mejillas ajadas y los párpados rojos, como de tenerlos delicados.

—¿Se le arregló aquello?

—¿Cuál?

—Lo de...

—No, salió mal. Anduvo conmigo tres días y después me regaló un frasco de fijador.

La señorita Elvira sonrió. Doña Rosa entorna la mirada, llena de pesar.

—¡Es que hay gente sin conciencia, hija!

—¡Psché! ¿Qué más da?

Doña Rosa se le acerca, le habla casi al oído.

—¿Por qué no se arregla con don Pablo?

—Porque no quiero. Una también tiene su orgullo, doña Rosa.

—¡Nos ha merengao! ¡Todas tenemos nuestras cosas! Pero lo que yo le digo a usted, Elvirita, y ya sabe que yo siempre quiero para usted lo mejor, es que con don Pablo bien le iba.

—No tanto. Es un tío muy exigente. Y además un baboso. Al final ya lo aborrecía, ¡qué quiere usted!, ya me daba hasta la repugnancia.

Doña Rosa pone la dulce voz, la persuasiva voz de los consejos.

—¡Hay que tener más paciencia, Elvirita! ¡Usted es aún muy niña!

—¿Usted cree?

La señorita Elvirita escupe debajo la mesa y se seca la boca con la vuelta de un guante.

(Cela, 1951: 83)

La estética tremendista puede asociarse además a otros artistas

plásticos españoles durante los años del franquismo. Los cuadros del pintor madrileño José Gutiérrez Solana (1886-1945) expresan una realidad atormentada similar a la que vemos representada en las novelas de Cela. Son la triste realidad de la sociedad española durante los años de la dictadura franquista. Gutiérrez Solana, al igual que Cela, nos traslada una sensación de amargura y de riguroso realismo. El pintor madrileño paseaba por las calles y los cafés de la capital en el primer cuarto del siglo XX después de haber abandonado sus estudios formales en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En el café de Levante conoció a Pío Baroja, a Ramón del Valle-Inclán y a Julio Romero de Torres, entre otros. En las desdichadas y abatidas calles de los suburbios encontró un valioso material para su pintura. En el cuadro titulado *Chulos y chulas* (v. **figura I.1**), pintado hacia 1906, parece que Solana anticipara plásticamente las palabras que empleó Cela para describir los personajes que habitaban las calles y los cafés de Madrid en la época. Los matices apagados del lienzo representan con precisión el ambiente del café La Delicia que Cela describe en *La colmena*.

Otro cuadro de Gutiérrez Solana que nos presenta la monotonía y la resignación frente a las crueldades del mundo es el titulado *El carro de carne* (v. **figura I.2**), de 1919. En esta segunda pintura podemos contemplar la conducción cansada de un carro que con resignación cumple con su despiadado trabajo. Al fondo se dibujan algunos de los edificios y las fábricas pincelados en tonos grises. Apenas hay luz ni color en toda la escena.

En una de las colecciones de cuentos de Ignacio Aldecoa (1925-1969) puede percibirse de nuevo la estética del tremendismo. En las palabras de *Entre el cielo y el mar* se siente una soledad y un aislamiento insoportable y frío:

Pedro entró lentamente en la cocina. En el rescoldo de la hornilla había un plato de porcelana desportillado con un

montón de pescado. Sobre los azulejos partidos, media hogaza de pan.

Cortó un trozo y mascó sin ganas.

La ventana de la cocina daba a una calle de polvo y suciedad, hecha entre dos filas de casas de una sola planta. Al sol de otoño dormitaba un perro. Las moscas se agolpaban en huellas de humedad. El vecindario vertía el agua sucia en la calle. Pedro apretó dos o tres pescados sobre el pan y salió a la puerta que daba sobre la playa. Mascaba, lenta, concienzudamente.

(2001: 62)

Quizá ninguna imagen pueda transmitir mejor lo que Aldecoa expresa en palabras que el cuadro de Gutiérrez Solana titulado *Los pescadores* (v. **figura I.3**). Como en *El carro de carne*, Solana empleó lo que había visto en las ciudades del norte de España, imágenes de la costa cantábrica. *Los pescadores* presenta la vida de los pescadores de Santander con un realismo implacable. Sin lugar a dudas, los años de la dictadura de Franco hicieron mella sobre la producción artística española, ocasionando este tipo de realismo. El artista, ya sea escritor o pintor, refleja en su arte el *Weltanschauung* de su época. Los años del franquismo fueron muy exigentes para aquellos que se quedaron en España tras la resolución del conflicto.

El tremendismo, que exhibe un enfoque brutalmente realista, surgió, como ya hemos visto, durante los años treinta en la obra de Gutiérrez Solana y continuó en los años cuarenta. La misma estética podemos verla reflejada en las obras literarias de muchos escritores que trabajaron durante los años de la censura. Tanto los escritores como los pintores debían disfrazar ciertos mensajes ante la amenaza de los correctores oficiales. Para Manuel L. Abellán «la relación causal entre censura y valor artístico de la obra literaria resulta casi imposible de establecer» (1978: 29-52).

Unos años antes de la llegada de las vanguardias, Emilia Pardo Bazán (1851- 1921), novelista también gallega como Cela, compartió la

visión realista e incluso naturalista de otros artistas de su época. La obra de Pardo Bazán es amplia y anuncia una visión renovadora del mundo como manifestación de su mundo interior. Un pintor que igualmente expresa esta prematura visión vanguardista en sus obras es el estadounidense Edward Hopper (1882-1967), que en la impronta subjetiva de lo local recoge la general incidencia cultural de la imagen visionada.

[...] the bridge to international appreciation is the national bias, providing, of course, it is subconscious. An artist to gain a world audience must belong to his own peculiar time and place; the self-conscious internationalists, no less than the self-conscious nationalists, generally achieve nothing but sterility.

(Schmied, 1995: 10)

La visión o el punto de vista que comparten estos dos artistas se manifiesta en *La sirena negra* de Pardo Bazán y en algunos cuadros escogidos de Hopper. La novela responde con exactitud a su época y a su espacio geográfico, y es singular en España y en Europa, al ejecutar nuevas ideas en la novelística de los años que van de 1905 a 1915. Por su parte, la mirada artística de Hopper no es menos única ni menos característica de su lugar y de su época: el Nueva York de los años veinte. En ambos casos las obras reflejan una cierta evolución de los estilos del Naturalismo y del Realismo, respectivamente, representados en las obras de años inmediatamente anteriores. El enfoque de ambos artistas sobresale con respecto al de sus contemporáneos, y sin embargo compartieron *Weltanschauung*. La revisión de la modernidad que se halla en los escritos de Pardo Bazán y en Hopper es muy innovadora: es una nueva forma de percibir el mundo.

Los personajes de la pintura de Hopper y los de la literatura de Pardo Bazán manifiestan una neurosis que proviene de la conciencia de sí mismos. Esto es debido a que los artistas de los siglos XIX y XX fueron conscientes por primera vez de su vida interior. Las gentes de la Edad

Media, cuya vida y pensamiento más tarde analizaremos, no disponían de tanto tiempo libre ni de la perspectiva cultural necesaria como para evadirse con sus pensamientos o hundirse en sus ansiedades psicológicas como sí el ser humano de la Edad Moderna.

Hopper pensaba que los avances tecnológicos que acompañaban el comienzo del siglo xx, paradójicamente, no ayudaban al ser humano a conocer y encajar en su mundo. Es obvio, a través de la voz de Gaspar de Montenegro, en *La sirena negra*, de 1907, que Pardo Bazán también dudaba de esta posibilidad de autoconocimiento de algunos de los personajes de sus obras. Las figuras de sus textos son personalidades congeladas en una época y en un espacio, lo que apreciamos cuando uno de ellos, Gaspar de Montenegro, se pregunta:

¿La multitud recogida en sus dormitorios, míseros o confortables, no está realmente como si hubiese muerto?
(1977: 12)

Similar neurosis advertimos en cualquiera de los cuadros del pintor Edward Hopper; una o varias figuras suelen estar aisladas del mundo por sus cavilaciones y angustias existenciales. De cualquiera de ellas podemos afirmar que está suspendida en el tiempo y en el espacio, ya que son incapaces de vivir de acuerdo a las normas de nuestro mundo, pero, como el personaje de Gaspar de Montenegro, tampoco participan mucho de su entorno actual.

No sé qué tienen, en las horas que preceden al amanecer, sobre todo en invierno, cuando la noche es más noche, en las calles de una capital populosa. Detrás de las imponentes puertas de los palacios; detrás de las ventanas, parecidas a ojos que dejaron caer sus párpados al adormirse —¡qué infinito misterio! ¿Por qué esta suspensión de la vida, en toda la ciudad a la vez?— La multitud recogida en sus dormitorios, míseros o confortables, no está realmente como si hubiese muerto? No es cada alcoba, cerrada y tibia, una antesala del sepulcro? Y este silencio, esta paz letal de la noche, ¿no es el

único período delicioso, dulce, apacible de las veinticuatro horas que tejen el giro diurno?

(Pardo Bazán, 1977: 12)

En este párrafo sospechamos el vacío y la soledad que también se expresa en los cuadros de Hopper. El pintor se inspiraba en los ciudadanos que vería a través de las ventanas semiabiertas del «L», el tren que solía tomar en la ciudad de Nueva York después del anochecer (Schmied, 1995: 50). Hopper debió haber percibido la soledad y el aislamiento de la gente que observó, pues distinguimos un inmenso vacío en *Room in New York*, pintura al óleo de 1932 (v. **figura I.4**), y en *Office at Night*, de 1940 (v. **figura I.5**).

En las palabras de Gaspar de Montenegro citadas arriba, Pardo Bazán se refiere al silencio, a la paz y a la deliciosa tranquilidad del ambiente; una paz que atrapa a la gente retratada en una especie de vida congelada. A través de sus palabras Pardo Bazán revela una nueva percepción de la realidad, que se asemeja a la de Hopper, quien, con su pintura, evoca idéntico sentimiento, original en el mundo moderno, de sentirse aislado en la metrópoli. Los dos artistas formaron parte del movimiento modernista que transcurrió en Europa a comienzos del siglo xx. Es el *Kunstwollen*, el espíritu del arte de la época, o la conjunción poética de formas diferentes, lo que enlaza aquí a Emilia Pardo Bazán de A Coruña y a Edward Hopper de Nueva York.

Para continuar con nuestra retrospectiva hacia la Edad Media, podríamos comparar la estilización artística de la obra literaria de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) con tres cuadros de distintas épocas. En primer lugar, consideramos que la pintura del maestro barroco Diego de Velázquez (1599-1660) se refleja en algunos pasajes de la tragicomedia *Divinas palabras*. El fragmento de la escena IV que a continuación reproducimos es un ejemplo de descripción colorista y viva; un texto en el que se hace patente la forma armónica de las palabras y los

tonos empleados:

El río divino de romana historia es una esmeralda con mirajes de ensueño. Las vacas de cobre abreven sobre la orilla, y en claros de sol blanquean las lindas mozas como cerezas y dueñas caducas, cielo ocre melado de las imágenes en los retablos viejos. El campo, en la tarde llena de sopor, tiene un silencio palpitante y sonoro.

(2006a: 91)

Esta descripción, presente en una de las acotaciones de la obra teatral, nos recuerda a la pintura de Diego de Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (v. **figura I.6**). Los detalles del bordado del traje del príncipe relucen igual que las palabras citadas, en una escena que parece tener vida propia. Los colores del lenguaje valleinclanescos se reflejan en las pinceladas de Velázquez, bien conocido por los retratos de la corte de Felipe IV⁵, quien nos presenta un mundo de sensaciones y colores relucientes, en cuyo enigma de rápidas armonías se acoge ese «silencio palpitante y sonoro».

Una nueva semejanza se descubre en el drama *Luces de bohemia* y en las denominadas *Pinturas negras* de Francisco de Goya. Es un ejemplo de conexión entre escritura y pintura en el que se distingue el concepto de «esperpento» de Valle-Inclán, tanto como su traslación a la pintura de Goya. Las siguientes frases ilustran el enérgico uso de esta técnica:

Max – Le devuelves el décimo y le dices que se vaya al infierno.

La Pisa Bien – De su parte, caballero. ¿Manda usted algo más?

El ciego saca una vieja cartera, y tanteando los papeles con aire vago, extrae el décimo de la lotería y lo arroja sobre la mesa: Queda abierto entre los vasos de vino, mostrando el

⁵ En esta serie de retratos creados durante el siglo XVII, Velázquez transforma personajes nada atractivos en algo mágico. Los retratos de la corte de Felipe IV son algunos de los cuadros más bellos y conocidos del mundo.

número bajo el parpadeo azul del acetileno. La Pisa Bien se apresuraba a echarle la zarpa.

(2006b: 62-63)

En este fragmento Valle-Inclán relata el acto de lanzar descuidadamente algunos papeles de la lotería sobre una mesa. El espacio está alumbrado de forma muy débil por una lámpara de acetileno que alumbra desigualmente, revelando varios objetos de la mesa. La forma en que describe cómo el protagonista saca los papeles de una cartera y los acerca a la luz de la lámpara nos provoca la sensación de que los números de la lotería están escondidos entre las sombras. Del mismo modo nos produce la impresión de que la información de las cifras escritas en los papeles está retenida en las sombras creadas por las botellas de vino y las figuras de Max y La Pisa Bien. Aquí la analogía no es tonal, sino de contenido: Valle-Inclán quiere esperar el momento más adecuado para crear el efecto dramático. He aquí el espíritu dramático de su creación.

En otro fragmento de *Luces de bohemia*, que más abajo reproducimos, se detalla un calabozo mal iluminado por una candileja. Valle-Inclán nos pinta un bulto borroso, con aspecto humano, que se mueve en la oscuridad y habla consigo mismo. Apenas hace falta añadir nada más para que percibamos los detalles infernales del espacio. De repente se abre una puerta y Max Estrella aparece. Tan rápido como entra, la puerta vuelve a cerrarse de golpe:

El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra, se mueve el bulto de un hombre. —Blusa, tapabocas y alpargatas. —Pasea hablando solo. Repentinamente se abre la puerta. MAX ESTRELLA, empujando y trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta.

(2006b: 99)

De nuevo se trata de un espacio en sombras, donde todo lo que está

expuesto a la luz se tiñe de tonos pálidos y tristes. El protagonista Max Estrella, escuálido, está tirado en el suelo; Valle-Inclán nos cuenta que se arrastra por el suelo («rueda») hasta el final del sótano.

Como estamos viendo, el esperpentismo de *Luces de bohemia* está anímicamente relacionado con las *Pinturas negras* de Francisco de Goya (1746-1828). Quizá el ejemplo más poderoso de entre este conjunto de pinturas sea *Marte devorando un hijo* (v. **figura I.7**). Las *Pinturas negras* fueron realizadas por Goya al final de su vida; no fueron comisionadas ni creadas por mandato real, sino para reflejar un aspecto oscuro de España y de la vida. Las pinturas fueron tituladas *post mortem*, cuando se hizo el inventario a la muerte del pintor. Se empleó el calificativo *Pinturas negras* para categorizar este tipo de cuadros goyescos, oscuros y desesperados. En la última parte de su *oeuvre*, Goya encontró en las imágenes deformadas y espantosas una vía para representar el carácter grotesco de la vida.

La belleza y a la vez dramatismo de las escenas de *Luces de bohemia* tienen la misma intensidad que los dibujos de Goya. La relación entre la literatura de aire esperpéntico de Valle-Inclán y la pintura de la última etapa Goya nos parece muy evidente. Se aprecia claramente un diálogo conmovedor entre estos dos artistas: Valle-Inclán retrataba una realidad psíquicamente trastornada que se conecta con los personajes atormentados del «periodo negro» de Goya. Las *Pinturas negras*, que intranquilizan y provocan en el espectador reacciones insospechadas, son como las descripciones de las escenas citadas de *Luces de bohemia*. El aspecto grotesco de la existencia humana presente en la literatura de Valle-Inclán se aprecia en las *Pintura negras* de Goya, que inventó el esperpentismo en el arte pictórico al final de su vida para expresar el lado más oscuro de la humanidad.

En ambos géneros artísticos queda expresada la ironía, la

alienación, lo macabro y la lascivia, algunos de los aspectos más negativos del ser humano. Al leer las escenas de *Luces de bohemia* sentimos la misma corriente expresionista, poderosa, destructiva e irracional que subyace en *Marte devorando a su hijo*. Valle-Inclán alcanzó la estilización artística en unas palabras que componen figuras tan abyectas, viles y repulsivas como las de las *Pinturas negras*. El propio Max Estrella dice en la escena XII que «El esperpentismo lo ha inventado Goya» (2006b: 168).

En otro texto dramático de Valle-Inclán, *Romance de lobos*, se presenta un expresionismo que recoge los sustratos de los movimientos pictóricos modernos y recuerda al de la pintura de un artista contemporáneo a él. En concreto, en el siguiente fragmento de *Romance de lobos* se reproduce una expresión similar a la que hallamos en la obra *El grito* (v. **figura I.8**), del pintor expresionista noruego Edvard Munch (1863-1944). El expresionismo, expresión de la desesperación extrema, coincide en la comedia bárbara *Romance de lobos* y en este cuadro. Es en la escena II de la tercera jornada cuando nos narra Valle-Inclán la angustia que siente don Juan Manuel Montenegro cuando es consciente del desprecio de sus hijos:

Las pisadas que vienen y van dejan de oírse y la puerta se abre con estrépito. En el umbral, sobre el fondo oscuro de la alcoba, aparece la figura de DON JUAN MANUEL MONTENEGRO. Tiene un fulgor de cólera en las pupilas, en las manos de marfil añoso la escopeta, y su barba se derrama sobre el pecho, trémula y blanca.

EL CABALLERO. —¡Será preciso que os mate uno a uno! ¡No me dejaréis morir en paz!... ¡Tengo ya la sepultura abierta! ¡Dejadme! ¡Toda la noche han aullado los perros!... ¡Cierro los ojos para morir y vuestras voces me despiertan!... ¡Sois como las hienas, que desentierran a los cadáveres!... ¡Tendré que mataros!... ¡Dejadme, hienas y lobos y escorpiones!... ¡Dejadme que muera y que la tierra caiga a puñados sobre mis ojos!...

(2005: 128)

En esos mismos años, la novela *Fortunata y Jacinta* del novelista canario Benito Pérez Galdós (1843-1920) transmite una serie de «imágenes textuales» cotejables a las escenas del pintor francés Édouard Manet (1832-1883). El *Weltanschauung* que se manifiesta en la novela se reconoce de igual forma en la pintura de Manet. Notemos la riqueza de las descripciones, sean de ropa, comida o costumbres diarias en la parte tercera, capítulo IV, de la citada novela galdosiana:

Aquel día comieron juntos; expansión que D. Evaristo se permitía algunas veces. Dijo ella que sabía poner algunas judías estofadas a estilo de taberna, que era lo que había que comer. Quiso Feijoo probar también aquel plato, porque le gustaban algunas comidas españolas. Fortunata tenía una despensa admirablemente provista, y en ropa y trapos gastaba muy poco. Él era tan listo y tan práctico, que supo sin esfuerzo hacerla disminuir el inútil y ruinoso renglón de las modas. En la cuestión de bucólica, sí que no lo ponía tasa, y le recomendaba que trajese siempre lo mejor y más adecuado a cada estación. Pero ella no necesitaba que su señor le hiciera estas advertencias, porque, madrileña neta y de la cava de San Miguel nada menos, sabía lo que se debe comer en cada época. No era glotona; pero sí inteligente en víveres y en todo lo que concierne a la bien provista plaza de Madrid.

(Pérez Galdós, 2004: 104)

El arte de Manet evidencia la paleta de los impresionistas, con colores claros y composiciones armoniosas, y sin embargo él nunca fue impresionista⁶. El impresionismo se forjó en torno suyo, mientras él penetraba bajo la superficie, basada exclusivamente en luces y colores que representaba la pintura impresionista, en dirección a un realismo pictórico que se mostraba crítico a su tiempo. En la pintura de Manet el espectador es un privilegiado observador de los diversos planos de la realidad. En *El balcón* (v. **figura I.9**), lienzo pintado en 1869, existen las mismas descripciones que «vemos» en los pasajes descriptivos de

⁶ Los primeros impresionistas fueron los franceses Claude Monet y Auguste Renoir, de la misma época, que se caracterizaron por el uso de colores puros en su paleta para conseguir la máxima verosimilitud.

Galdós. Podemos imaginar fácilmente que las figuras pensativas de *El balcón* expresan los mismos pensamientos y reflexiones insustanciales que los de la cita tomada de *Fortunata y Jacinta*. Mientras la mirada de la figura que se apoya en la barandilla se dirige a un objeto indeterminado de la calle —un objeto que está fuera de escena, que no vemos—, ella puede estar meditando, por ejemplo, sobre la colocación de los huéspedes en la cena próxima.

Galdós, como Manet, sondea varios planos de la realidad y pone al descubierto los mundos interiores de unos personajes que se mueven en un ámbito de cotidianidad. La chica que sirvió de modelo para *El balcón* era la pintora y alumna de Manet, Berthe Morisot. Para él era inalcanzable, y esa misma actitud le inspiró para pintar la expresión de Morisot en el cuadro. El realismo de ambos artistas trasciende la mera descripción de la esfera material, la superficie, para explorar nuevas significaciones.

Si echamos un vistazo a la historia del arte podríamos establecer afinidades en la época del Romanticismo y comparar las palabras de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en la «Rima XLI» con el cuadro de John W. Turner (1775-1851) que adjuntamos (v. **figura I.10**). No solo presentan el mismo *Weltanschauung*, en este caso de la estética romántica, sino que además desarrollan la misma idea: un rompeolas sobre las rocas.

Tú eras el huracán y yo la alta
torre que desafía su poder:
¡tenías que estrellarte o que abatirme!
!No pudo ser!

Tú eras el océano y yo la enhiesta
roca que firme aguarda su vaivén:
tenías que romperte o que arrancarme
¡No pudo ser!

(2005: 139)

En el arte romántico es la imaginación la que permite manifestar la intuición frente a los elementos físicos del terreno. Turner, pintor inglés, y Bécquer, poeta español, comparten visión romántica. Afín a las obras de ambos la imaginación es un puente que une la realidad con aquellos fenómenos solo cognoscibles mediante la intuición.

No nos queda ninguna duda que que las afinidades de esta voluntad estética se nos muestran cuando nos sumergimos en el cauce de contextos comunes. Clásicos de la literatura española como el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán o *La vida del Buscón* (1615) de Francisco de Quevedo y Villegas tienen un espejo muy claro en la pintura al óleo *El aguador* de Diego de Velázquez (v. **figura I.11**). En el cuadro, contemporáneo a tales obras, es posible reconocer al protagonista de cada una de estas tres historias literarias: el pícaro. El lugar, la Sevilla de los años de la picaresca, es otro rasgo común. Una vez más las obras participan del mismo *Weltanschauung*, y por lo tanto van a manifestarnos algo del espíritu de su época.

Al profundizar en las correlaciones entre el arte plástico y el textual aún descubrimos un ejemplo más cercano para los intereses de nuestra tesis en el siglo XVI, donde la preocupación por la muerte alcanza las diversas artes. El anónimo *Ars moriendi* se puede cotejar con el arte plástico de las xilografías realizadas por Hans Holbein el Joven (1497–1543)⁷, en las que ilustra el tema de la «Danza de la muerte».

La muerte es un motivo que goza de amplia tradición teológica. Las impresiones del *momento mori* de varios tipos sociales son capturadas en algunas viñetas individuales de Holbein. Por ejemplo en *El senador* (v.

⁷ El prestigioso historiador E. H. Gombrich (2006: 374-379) considera a Hans Holbein el Joven «the greatest German painter of this generation».

figura I.12) se ilustra un hombre rico que se niega a escuchar el grito de otro hombre, que en este caso es pobre y famélico. Tal como las xilografías de Holbein, el anónimo *arte de bien morir* y *Breve confesionario* detalla los momentos previos a la muerte (Sanmartín Bastida, 2006). El capítulo noveno, «De la tentación del diablo de avaricia», advierte al humilde lector del peligro de ocupar su vida en demasiadas cosas superficiales, externas y temporales:

La final temptación de que el diablo tiempta en el artículo de la muerte es de avaricia, de la qual más usa contra los seglares e carnales, que es la mucha ocupación de las cosas temporales et exteriores como cerca de las mugeres et fijos, parientes e amigos carnales, e cerca de las riqueças e otras cosas que en su vida amaron.

(Gago, 1999: 111)

De toda la producción de Holbein, que incluye un gran número de grabados, ilustraciones de la Biblia y xilografías sobre temas diversos, las obras más encomiadas por la crítica son las xilografías que muestran el tema tradicional de la «Danza de la muerte». En ellas, el pintor alemán logró atractivas creaciones con significado que no solo «hablaban» a las gentes de su época, sino además a las generaciones siguientes. Una vez más tanto estas xilografías como el texto anónimo *Ars moriendi* reflejan una perspectiva del mundo: es, como hemos estado viendo, el *Weltanschauung* compartido.

Se nota que las sociedades cuyo interés primario no es la mera supervivencia son muy diferentes de aquellas en las que sobrevivir es la única preocupación. En la Edad Media, el hombre común nunca habría podido meditar de la misma manera que los hombres de las vanguardias, quienes, por otra parte, a principios del siglo XX, disfrutaban de una economía y una política que les permitían cierta libertad de pensamiento. Durante una dictadura, cuando toda expresión es reprimida por el miedo a ser castigado, tampoco hay libertad de pensamiento, lo que acaba por

variar la perspectiva de los artistas. El siempre presente instinto de supervivencia del hombre medieval hizo imposible la reflexión sobre ciertos detalles como los que se aparecen en los monólogos interiores del protagonista de *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán, como ya explicamos páginas atrás.

En último lugar vamos a finalizar nuestro acercamiento en la Edad Media, época en la que subsisten varios ejemplos que vinculan la expresión literaria y el arte visual. A grandes rasgos, el arte medieval tiende a tomar el papel de mensajero de Dios y de la Biblia; cuando no amonestaba sobre las consecuencias de una vida pecaminosa, solía alabar a Jesús, a Dios, a los Santos y especialmente a la Virgen. Quizá la cumbre de todas las obras atribuidas a Gonzalo de Berceo sea *Los milagros de Nuestra Señora*, en cuyo poema XIV, «La imagen respetada por el incendio», perfila una imagen performativa que rinde tributo a la Virgen María:

319 Estava la imagen en su trono posada,
 so fijo en sus brazos, cosa es costumnada,
 los reís redor ella, sedié bien compannada,
 como rica reína de Dios santificada.

320 Tenié rica corona como rica reina,
 de suso rica impla en logar de cortina,
 era bien entallada, de lavor muy fina,
 valié más essi pueblo que la avié vezina.

(Berceo, 2003: 126-127)

En este poema de Berceo existen imágenes similares a las del artista que pintó las ilustraciones que acompañan la Cantiga 255 de las famosas *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (v. **figura I.13**). En ambos casos se presenta a la Virgen como Reina de su corte, muy orgullosa de su Niño. En el segundo registro de la pintura, a la derecha, apreciamos a la Virgen María con su Hijo sentado en el regazo y enmarcada con elementos arquitectónicos propios de estas imágenes en la Edad Media.

Si nos fijamos, las ilustraciones de las *Cantigas* datan del siglo XIII, por lo que son contemporáneas a las ideas «pinceladas» por Berceo en el poema XIV.

El verso medieval extraído de los *Milagros* nos brinda una imagen casi tangible, en tres dimensiones, lo que nos lleva a pensar que Berceo conoció las ilustraciones de las *Cantigas*, y otras que existieron en su época (Gariano, 1965). Uno de los relieves del claustro de Silos, *El descendimiento* (v. **figura I.14**), parece reproducirse en las coplas 150 y 153 de *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesu Cristo*:

- 150 El de Abarimathia, que lo avié ganado,
 clamó a Nichodemus, varón bien acabado,
 el uno li tenié el cuerpo abraçado,
 el otro li tiraba el clavo remaçado.
- 151 El Sennor, que non face nulla cosa en vano,
 tiráronli primero el de la diestra mano,
 abasóse un poco, féçose mas liviano,
 semejóme a mí qe descendió al plano.
- 152 Fiço en cuenta mí la primera venida,
 yo quando esto vidi, tóvime por guarida,
 travéli de la mano, maguer qe estordida,
 diciendo: «¡Ay, Fijo la mi dulçor complida!»
- 153 Prisi la mano diestra qe alcançar podia,
 la otra tan a mano aún no la tenía;
 yo besávali éssa e éssa li sufría,
 a Joseph ayudava, / en esso contendía.

(Berceo, 1980: 200)

Partiendo de estas premisas pretendemos demostrar en la presente tesis que a Gonzalo de Berceo le eran familiares los relieves que decoran las paredes del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos y que se valió de ellos para escribir sus coplas, impresión que a su vez ha notado el Padre Norberto Núñez Mínguez, monje de Silos (Núñez

Mínguez, 1994: 29).

Todos los antecedentes que hemos ido exponiendo a lo largo de este capítulo inicial de nuestro estudio no hacen más que tratar de demostrar la visión que comparten la literatura y el arte, el *Weltanschauung* compartido, que aquí entendemos localizado en el poema berceano *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* y en el códice miniado *Beato de Silos*. Las dos obras medievales tratan los mismos temas, tanto didácticos como estéticos, y ya sabemos que a lo largo de la historia del arte el *Kunstwollen* se manifiesta constantemente en distintas formas artísticas.

En el cuerpo de nuestra tesis pretendemos argumentar la conexión, pues la creemos verificable, entre el citado poema de Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, y las iluminaciones del códice silense. En esta introducción hemos expuesto la correlación que existe entre el arte visual y textual de una época concreta. En el capítulo primero vamos a introducirnos en el ambiente cultural y religioso de Gonzalo de Berceo para pasar a analizar, en el segundo, la estética medieval. En el tercer capítulo indagaremos en el origen del *Beato de Silos*, de cuyo estudio pormenorizado nos encargaremos en el siguiente capítulo, en el cuarto. Y en el capítulo quinto y último nos detendremos a repasar los setenta y siete versos de *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* para demostrar que Berceo se inspiró en el beato silense para redactar su obra cumbre.

CAPÍTULO II

Gonzalo de Berceo, poeta medieval

Gonzalo fue so nomne, qui fizo este tratado,
en Sant Millán de Suso fue de niñez criado,
natural de Berceo, ond Sant Millán fue nado:
Dios guarde la su alma del poder del pecado.

Vida de San Millán, copla 489

A. Su vida

En la Edad Media, desde el anonimato, emerge la figura del gran poeta Gonzalo de Berceo. Nació en Berceo, municipio de La Rioja, hacia 1197 y murió hacia mediados de siglo, antes de 1264. Gracias a sus alusiones, enseñanzas y paráfrasis de las obras latinas, Berceo nos ha brindado un mayor entendimiento de la cultura medieval. Al mismo tiempo que transcribía las obras antiguas para las gentes de su época creó un nuevo estilo gracias a sus innovadoras perspectivas. La crítica siempre va a mantener a Gonzalo de Berceo en un lugar único en la historia de la literatura, pues representa una nueva cultura, una nueva lengua y una nueva mentalidad (Keller, 1972).

En la Edad Media el libro que ostentaba mayor fama y reconocimiento de todos cuantos existían era la Biblia, que, por lo demás, influyó de forma predominante en la literatura de Berceo. La Biblia era una parte esencial del *Kunstwollen* como también del *Weltanschauung* de la época, concepciones ya tratadas en el capítulo anterior. En el ambiente del cenobio de la abadía de San Millán de la Cogolla, Berceo se

familiarizó con los mensajes bíblicos y con los de otros textos religiosos y los incorporó a su vida cotidiana.

Como es natural la propia época se muestra plenamente en la obra de Berceo. El poeta desciende directamente de la tradición literaria; sus versos son reinterpretaciones de las fuentes latinas que entonces, en el transcurso de la vida artística de Berceo, eran más asequibles al pueblo. Lo excepcional en él es su habilidad para concebir una versión única, con una luz renovada, utilizando tales fuentes latinas como materia prima. Poseía una extraordinaria capacidad para extraer nuevos valores a las palabras antiguas que traducía, añadiendo siempre descripciones poéticas a las exégesis de sus fuentes. Al romanizar los textos antiguos aproximó a sus lectores a las ideas contenidas en ellos, sin olvidar que exponía las historias con apreciable plasticidad. En nuestros días no podemos dejar de sorprendernos ante la inusitada habilidad de Berceo para la descripción, que dotaba de un dramatismo inexistente en las fuentes latinas o en otros escritores coetáneos que igualmente se embarcaron en el proyecto de transcripción de textos clásicos. Es por ello que Michael Gerli ha observado:

Aunque las dos versiones narran en esencia la misma anécdota, la manera de contarla en Berceo se destaca por su grado de dramatismo, fuerza estilística y coherencia formal.

(Berceo, 2003: 28)

En toda la obra de Berceo se revisan los viejos textos y, a la vez que creaba, los reinterpretaba. El clérigo transformaba las palabras de la Biblia y de otros textos latinos en relatos y apólogos, de manera que sus aprendices, y hasta el hombre común, pudieran comprender. Nos atrevemos a afirmar que, aunque Berceo nunca fue consciente de estar creando una obra de arte, ni tampoco era su intención primera, es innegable que su poesía es una de las más originales de su época (Guillén, 1969: 11-30).

Como decimos, las traducciones del latín no eran más que la base de su trabajo. En el latín *De velamine ymaginis et de flabello prope posito quem ignis circumseviens nec saltem obscuravit* el relato es seco y solemne en comparación con el poema berceano *La imagen respetada por el incendio*, en el que tenemos un drama que no aparece en la versión latina, como apunta García de la Fuente (1986). La misma fuente no es más que el punto de partida para el poema XIV de los *Milagros de Nuestra Señora*, donde se despliegan abundantes detalles y sucesos. Otra fuente clásica, la frase latina *Erat autem ibidem ymago quedam decenter ex ligno fabricata in sancte Dei genitricis Marie veneraciones habens super capud suum inmodum mitre candidum velame*, acaba siendo un material mucho más apto para el teatro que para la poesía:

327 Esto tovieron todos por fiera maravilla,
 que nin fumo nin fuego non se llegó a ella,
 que sedí el flabello más claro que estrella,
 el ninno muy fermoso, fermosa la ponzella.

328 El precioso miraclo non cadió en oblido,
 fue luego bien dictado, en escripto metido;
 mientre el mundo sea será él retraído;
 algún malo por ello fo a bien combertido.

329 La Virgo benedicta, reína general,
 como libró su toca de esti fuego tal,
 asín libra sus siervos del fuego perennal,
 líéalos a la Gloria do nunca vean mal.

(Berceo, 2003: 128)

En el relato latino los eventos acontecen con la previsible monotonía que caracterizaba los de la época y, a quien sabía leer, las palabras les resultaban pobres de sentido, no contenían el suficiente valor ni el suficiente peso como para comunicar con eficacia las ideas trascendentales al hombre medieval. Los retratos berceanos descubrieron un mundo desbordante y repleto de matices muy superior al que era posible hallar en las fuentes de las que partían.

En el siglo XI el pueblo de Berceo fue a menudo la residencia del rey de Navarra, quien patrocinaba el monasterio de San Millán. Gracias a él, en el año 1050, tras la reconquista de Calahorra, en que fue trasladado el cuerpo del Santo al cenobio de San Millán, el monasterio gozaba de un sensacional esplendor. Berceo alcanzó el influyente puesto de diácono⁸ a raíz de su esencial labor en la enseñanza de la doctrina católica y en la difusión de la liturgia.

Otro centro monástico donde Berceo dejó huella fue el de Santo Domingo de Silos. El monasterio de Silos se sitúa a unos setenta kilómetros del de San Millán. Es probable que el clérigo compusiera dos de sus poemas en él: *Vida de Santo Domingo de Silos* y *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*.

⁸ María Jesús Lacarra Ducay (artículo sin fechar, *Cervantes virtual*; v. bibliografía) escribe que Berceo, «en una escritura de 1221 firma como “diácono” y para selo hacía falta haber cumplido 26 años». Si suponemos que Berceo nació en 1195, en 1221 tendría esos 26 años cumplidos.

B. La écfrasis: la pintura en la literatura

Para valorar con mayor perspectiva la importancia de Gonzalo de Berceo en la historia de la literatura es preciso comprender el concepto de écfrasis.

La écfrasis se emplea en literatura para describir con palabras, de forma poética, una obra de arte plástica, sea de dos o de tres dimensiones. Un ejemplo temprano es el poema épico escrito por Paulus Silentiarius en 575 d.C. que reseña al detalle la cúpula de la catedral de Hagia Sophia, del emperador Justiniano I el Grande (483-565 d.C.), a la que compara con el cielo. Podríamos definir la écfrasis como aquella descripción que provoca «ilusión de realidad», algo así como la idea de verosimilitud en la pintura de signo realista. Cuando un escritor es capaz de conferir vida propia utilizando técnicas literarias a una imagen, consideramos que ha logrado dominar la técnica de la écfrasis, que en palabras de Barry Taylor «comparte con el símil homérico su aspecto de digresión amplificadora» (1994: 171-181).

Al igual que Homero, Berceo disponía de grandes habilidades de expresión oral. Sabía cómo motivar e inspirar a sus oyentes solo con palabras. El escritor riojano ha sabido descubrir a los lectores de todas las épocas la trascendencia de las cosas, ya que podía «dibujar» un objeto o una escena de forma que el lector podía advertir esa sensación de viveza, como si frente a sus ojos se materializara como cosa real. Según Jorge Guillén, Berceo destapó «el carácter poético de las cosas» (1969: 18). El lector de hoy, tal como el lector u oyente de la Edad Media, encuentra una «sensación de inmediatez» única en la palabra escrita de Gonzalo de Berceo. Esta técnica provocaba sobre los lectores la impresión de «ver» ese objeto: «The beholder is to be drawn into the scene that is imitated in words or paint» (Bergmann, 1979: 133).

En gran parte esta impresión es debida a la presencia de la voz del narrador en su obra, característica sobre la que volveremos más adelante, pues Berceo convierte en un placer inolvidable el momento en que un simple abanico se convierte en el protagonista de *La imagen respetada por el incendio*, XIV:

Colgava devant ella un buen aventadero,
 en el seglar language dizenli moscadero;
 de alas de pavones los fizo el obrero,
 luzié como estrellas, semejant de luzero.

(Berceo, 1990: 117)

El poeta riojano se distingue de los demás poetas y escritores de su época por la plasticidad y por la inminencia de sus versos, pero también por su particular don para trazar singulares perfiles humanos. Sus obras constatan la presencia de un conjunto de imágenes muy originales, a la par que poderosas y esculturales. Es la «fuerte sencillez de Berceo» de la que nos habla Jorge Guillén (1969: 26) la que nos produce un efecto de visión real o de tres dimensiones en la mente, un efecto que ha resultado particularmente cautivador para críticos como Jöel Saugnieux (1982b).

Para hacer hincapié en este don de la écfrasis manifestado en las palabras del clérigo de San Millán de la Cogolla, nos parece relevante mencionar otro ejemplo de artista plástico contemporáneo con talento para transformar un sencillo objeto en el protagonista trascendente de la creación artística. Se trata del pintor holandés Vincent Van Gogh (1853-1890), quien en su famoso cuadro *La silla de Van Gogh en Arles*, de 1888 (v. **figura II.1**), retrata un objeto tan común como una silla y consigue transformarla en algo que posee vida propia, que trasciende la realidad. Sobre este efecto, casi de invocación al más allá, hemos encontrado numerosos comentarios en la correspondencia que Vincent Van Gogh mantenía con su hermano Théo.

Van Gogh alcanzó una plasticidad chispeante única, valor que lo entronca con Berceo. Podemos conjeturar que ambos artistas eran conscientes del «poder» que poseían para manipular las sensaciones a través del arte, en ellos un herramienta al servicio de la emoción. Van Gogh era perfecto conocedor de las técnicas de coloración, de cómo emplear determinados tonos para lograr según qué efectos en el espectador.

Como el ocre rojo forma un anaranjado con el ocre amarillo, su combinación con el azul es más neutra; y así varían, sea más rojo, sea más amarillo, enfrente de este color neutralizado. La luz más fuerte de toda esta tela es simplemente ocre amarillo puro. Y el hecho de que este amarillo mate hable aún proviene de que se encuentra en un ancho campo de una clase de violetas casi neutro; en efecto..., el ocre rojo con el azul da tonos violetas.

(Van Gogh, 2008: 194)

Su imaginación trascendía lo puramente cotidiano, y así se advierte en sus palabras:

Así pues, los nidos están pintados también sobre un fondo negro a dibujo, porque quiero afirmar francamente en estos estudios que los objetos no se encuentran en su conjunto natural, sino sobre un fondo convencional. Un nido *viviente* en la naturaleza es cosa muy distinta; se ve apenas el nido propiamente, se ven los pájaros.

(Van Gogh, 2008: 194)

Como comentamos anteriormente en el ejemplo del abanico en la copla 321 del poema XIV «La imagen respetada por el incendio», Berceo solía convertir ciertos objetos cotidianos en una experiencia poética plena. Jorge Guillén asevera que la prosa de Berceo «no es prosaica» (1969: 30), y es que, como pocos artistas, Berceo poseía el ingenio para captar y mantener la atención de sus lectores. En sus escritos, maneja las descripciones como si se tratase de una «cámara lenta», si nos valemos de la terminología cinematográfica, «enfocando» sus meditaciones hacia

cualquier tema que deseara y «dirigiendo» el interés de la narración según las necesidades artísticas del texto. Berceo, al igual que Van Gogh, es capaz de provocarnos aún hoy ciertas sensaciones de una forma sorprendente.

El apuntado poema XIV, que tiene un sencillo abanico de protagonista, nos muestra cómo dignificar los objetos pequeños y en apariencia insignificantes. El valor de Berceo, por tanto, reside en las imágenes que nos proporciona, en su propia cultura y en las anécdotas derivadas de las fuentes latinas, que en sus palabras brillan con la presencia de lo divino. Veámoslo en las coplas 113 y 114:

113 Non era marabella si la qe lo parió
 con duelo de tal fijo si se amorteció;
 en los signos del cielo otro tal conteció,
 todos ficieron duelo quando Elli morió.

114 Los ángeles del cielo lis facién compaña,
 doliénse de don Christo, doliénse de María,
 el sol perdió la lumne, oscureció el día,
 mas non quiso castigo prender la judería.

(Berceo, 1980: 192)

No obstante podemos localizar este don para describir los objetos con perspicacia en otros artistas, tanto en músicos como en pintores. El músico Modést Petróvich Músorgski (1839-1888) es uno de los artistas que podemos comparar con Berceo en cuanto a la pormenorización de los detalles más cotidianos del ambiente. Como hiciera el poeta medieval, el compositor ruso parece «llevar» a sus oyentes a una exposición de pintura en su obra pianística *Cuadros de una exposición*. Músorgski nos «guía» con los sonidos de los instrumentos a través de algunos cuadros de la historia del arte. En este «relato musical» las notas de la melodía, como si fueran las palabras de un texto, nos «invitan» a recorrer una colección de cuadros, mostrando de cada uno de ellos sus

particularidades de color y textura⁹.

Por su parte Berceo nos «conduce» mediante sus rimas alejandrinas, nos entretiene a su capricho con versos hasta hacernos percibir entrevisiones de carácter trascendental. El poeta nos indica en imágenes conformadas por palabras lo que deberíamos hacer para alcanzar una vida eterna.

Escribe Joël Saugnieux que el texto de Berceo «ha sido compuesto para ser recitado, pero inaugura el culto de lo escrito» (Saugnieux, 1982a: 108). El oyente, pero antes el lector, se siente invitado a conocer de forma íntima cada sección de los relatos berceanos. Como maestro y diácono, su don de la écfrasis, junto con el marcado carácter didáctico de la escritura de Berceo, le servía perfectamente en su objetivo de enseñar la palabra de Dios. Su destreza para expresar las ideas divinas llegó a convertirse en una herramienta de suma eficiencia para seducir a aprendices, oyentes y lectores, aunque no debemos olvidar que, como recuerda Elena González-Blanco García,

La comprensión de este texto requiere, sin embargo, el entender la prefiguración o la tipología del mismo, según la cual han de establecerse conexiones históricas entre los personajes o acontecimientos del Antiguo Testamento y eventos y personajes similares del Nuevo Testamento.

(2010: 233)

⁹ «The literary description of a person or an object involves ingenio, like Cervantes framing of texts within texts, artifices within artifices. It can take the guise of a portrait by the application of certain words related to painting or sculpture, but must also convey colors shapes and motion by linguistic means alone» (Bergmann, 1979: 237-251).

C. El fervor a la Virgen

Gonzalo de Berceo se distinguía de los restantes poetas del *mester de clerecía* por la dimensión religiosa que caracteriza su *ouvre*. Todos los poemas de Berceo son de tema religioso, además de que subyace en ellos el carácter didáctico, y aproximadamente la mitad de su obra es un elogio a la Virgen María. Numerosos críticos han llamado la atención sobre la formación religiosa de Berceo y sobre sus excelsos conocimientos teológicos. Entre ellos, Isabel Uría Maqua, para quien «lo más genuino de su cultura, lo que más le caracteriza y, a la vez, lo distingue de los otros poetas del *mester de clerecía* es la faceta religiosa» (2000: 286).

Pese a la abundancia de motivos marianos, se impone un equilibrio en la obra de Berceo, pues la amenaza constante del diablo, que desea hacer caer en el pecado al hombre cristiano, tiene su contrapunto en el perdón de la Virgen. Berceo sugiere que es posible evitar el sufrimiento eterno. Para ello es necesario reconocer la divinidad de la Madre de Jesús para asegurarnos su benevolencia y la piedad de la Iglesia. De ahí que en aquellos años el culto a la Virgen María en San Millán fuera entusiasta. Desde su fundación el monasterio de San Millán de Yuso se consagró a María, la intercesora de los cristianos arrepentidos. Los poderes sobrenaturales de la Madre de Jesús podían ayudar a salvar al peregrino de la amenaza del diablo; es Ella quien vela por el bien de todas las gentes en el mundo medieval de Gonzalo de Berceo.

Es presumible que este fervor hacia la Virgen tuviera raíces en el amor cortés¹⁰ que surge en el siglo XI en la Francia occidental de Guillermo IX, duque de Aquitania. En el amor cortés se encuentra la deferencia hacia la dama, siempre bella e inteligente, y el hombre tiene

¹⁰ Era el tema principal tratado por los trovadores, músicos-poetas que escribían las canciones en lenguas vernáculas, entre otras la lengua de oc.

que humillarse ante ella, actitud que se repite en la época medieval. En ambos casos la dama se situaba en el centro de un complejo código y disfrutaba de un poder indudable. El amor que el hombre siente es sufrido y muy difícil, pero también era una vía para la perfección espiritual, pues el acto mismo de servirla hacía al hombre mejor persona. De la misma manera que el fervor hacía la Virgen María, la verdadera naturaleza del amor cortés es onírica.

La teología mariana de San Bernardo, abad de Claraval (1090-1153), llegada del otro lado de los Pirineos, es otro precedente factible de las obras marianas de Berceo si atendemos a los estudios de Pedro Pujol (1975: 385-412). Según las consignas teológicas del monje francés la imagen de la Virgen María era el modelo a seguir para las doncellas y las religiosas; el hombre tenía que someterse a la dama, a María, y era ella quien daba respuesta después de todo lo que había hecho él para compensar sus imperfecciones. Como sabemos, Gonzalo de Berceo pregonaba la posibilidad de salvación a través de la fe y especialmente mediante la deferencia hacia la Virgen. Con estas intenciones didáctico-religiosas, Berceo compartía con sus oyentes la exaltación de la Madre Gloriosa.

Juglar a lo divino, no es extraño que se esfuerce constantemente en colocar a su Dama por encima de todos y de todo.

(Guillén, 1969: 11)

Como los santos en la Edad Media, que servían como modelos para el hombre cristiano, la Virgen María es para Berceo la mediadora que puede librar a los creyentes de los peligros físicos y espirituales. El cometido de la literatura berceana es enseñar al hombre a llevar una vida santa en esta peregrinación —la vida actual, el *status viae*— para lograr la salvación eterna —*status finalis*—. En las últimas dos coplas de *Duelo de la Virgen* asistimos a la veneración hacia la Virgen María que el poeta

riojano no puede esconder:

209 Sennora de los cielos, plena de bendición,
 abri las tus orejas, udi mi petición,
 yo ofrir non te puedo ninguna oblación,
 mas la tu santa gracia tenga la mi razón.

210 Madre qe a Teófilo, qe era desesperado,
 tú li ganest la gracia del tu santo Criado,
 tú aguisa, Sennora, pora mí tal mercado,
 porque nunca me vea en premia del pecado.

(Berceo, 1980: 211)

En *Duelo de la Virgen* las palabras de Berceo, lamentaciones de la Madre de Cristo, nos despiertan vivas sensaciones:

45 Fraire, verdad te digo, débesme tú creer,
 querría seer muerta más qe viva seer,
 mas al Reñ del Cielo no·l cadió en placer,
 oviemos del absincio largament a beber,

46 Con rabia del mi Fijo, mi Padre, mi Sennor,
 mi lumne, mi confuerto, mi salud, mi Pastor,
 mi vida, mi consejo, mi gloria, mi dulzor,
 non avía de vida / cobdicia nin sabor.

47 Non avía de vida nin sabor nin cobdicia,
 tant era la mi alma cargada de tristicia;
 qui fablarme quisiesse palabras de leticia
 non serié de buen sesso nin sabrié de justicia.

(Berceo, 1980: 177-178)

D. Juglar de la Virgen y costumbrista

Gonzalo de Berceo no usaba nunca la palabra «poesía» para describir su obra, ni se refería a sí mismo como «poeta» sino como «versificador» o «juglar de Santo Domingo» y «trovador de la Virgen» (Guillén, 1969: 11). Ya hemos señalado que debió de enseñar a sus novicios en el ambiente del monacato, pero también tenía que acercar al pueblo las doctrinas religiosas acerca de la salvación. El clérigo sabía perfectamente cómo utilizar el lenguaje sencillo de los peregrinos, que en la mayor parte de los casos eran analfabetos; no tenía inconveniente en situarse, como hacían los juglares, al nivel de sus oyentes. El hecho de poder escuchar la palabra de Dios en su propio idioma hizo que el mensaje divino fuera comprensible para los que se dirigían a la tumba del Apóstol.

En este punto hay que comentar que la ubicación estratégica de San Millán, en mitad del camino transpirenaico, hacía que fuera un lugar frecuentado por trovadores y juglares. Muchos de ellos coincidieron en La Rioja en los primeros años de la vida de Berceo, a los cuales pudo influir literariamente, como se encarga de argumentar en su estudio el crítico Pedro Pujol (1975: 385-412). Sirva como ejemplo el que Pujol descubra ciertos rasgos juglarescos en la lírica de Berceo.

Una muestra de la extremada sensibilidad de Gonzalo de Berceo, hecho que además nos confirma su habilidad para comunicarse con el pueblo, lo hallamos en sus relatos de sucesos cotidianos. Afirma Ramoneda que Berceo sabía utilizar las «crónicas, sermones y tratados dogmáticos», a los cuales «acuden en busca de imágenes a la agricultura y al pastoreo, a la caza y aun a la cocina, para aclarar materias elevadas y difíciles» (Berceo, 1980: 110). Un ejemplo de esto lo encontramos en las coplas 501c y 501d en las que Berceo traza una correlación entre un «miraclo» y un sabroso «bocado» para ilustrar al pueblo sobre el milagro

21 de Nuestra Señora:

si oírme quisiéredes bien podedes jurar
que de mejor bocado non podriédes tastar.

(Berceo, 2003: 156)

Como ya era habitual en la literatura exegética, Berceo añadía detalles verosímiles a las historias antiguas. Utilizaba pasajes y anécdotas de su propia vida para lograr descripciones de prodigiosa familiaridad que acababan convenciendo incluso a los más escépticos peregrinos. Sus relatos contienen rasgos de la lengua regional, especialmente del de la comarca de La Rioja, que es una mezcla de navarro-aragonés y castellano (Marden, 1928: 35-38), lo que se puede apreciar claramente cuando detalla las costumbres cotidianas de la tierra e incluye las locuciones de los campesinos o los nombres que en la Edad Media recibían los utensilios domésticos. Gonzalo de Berceo recreaba sus fuentes latinas con un sabio uso del vocabulario coloquial, con el que diseñaba imágenes impactantes pero siempre cercanas, manipulando las palabras del emergente idioma castellano, el romance, y dándoles así mayor relevancia.

E. El «yo»: la voz personal de Berceo

La originalidad creadora de Berceo nos resultará aún más apreciable si la comparamos con una obra anterior del monje Grimaldo, pues la versión berceana contenía más detalles de milagros cristianos. María Jesús Lacarra Ducay señala que «el abismo que se abre entre el monje Grimaldo y Gonzalo de Berceo es el que va de la empobrecida cultura monacal del siglo XI a la naciente clerecía del despertar cultural del XIII» (1987: 167). El *roman paladino* de Gonzalo de Berceo es inigualable, nítido y fuerte. A la vez, su voz es familiar, llana y sobre todo accesible al gran público. El poeta mismo nos confirma por escrito que su intención no es otra que la de narrar apólogos de manera que puedan ser comprensibles para todos los lectores, lo que hace en la copla 2 de *Santo Domingo de Silos*:

Quiero fer una prosa en roman paladino,
en qual suel el pueblo fablará su vecino

(Berceo, 1990: 59)

Pero también en *El martirio de San Lorenzo*:

Quiero fer la passión del señor Sant Laurent
en romanz que la pueda saber toda la gent.

(Berceo, 1969: 18)

Al difundir sus pregones el juglar de San Millán cautivaba a los peregrinos y a los aprendices del cenobio. En sus obras florece, aunque revestido de cierta ingenuidad, el «yo», la voz del escritor. Así ocurre en las coplas 1c y 1d de *El martirio de San Lorenzo*:

Yo, el maestro Gonzalo de Berceo llamado,
yendo en romería acaecí en un prado.

(Berceo, 1969: 18)

En los primeros años del siglo XIII todavía no existía el concepto de

vejez.

de esta sancta virgen romancar su dictado:

(Berceo, 1975: 493)

localizará en ninguna de sus restantes obras (Berceo, 1988).

En este sentido, debemos notar que Gonzalo de Berceo fue convirtiéndose en un poeta dueño de sus recursos, pues era capaz de amplificar y enriquecer sus modelos narrativos para escribir obras novedosas. Su mecanismo narrativo autónomo le permitía cambiar a voluntad el sentido de lo que transcribía; no solamente embellecía las

fuentes, sino que también variaba la trama argumental según su interpretación. Solía engrandecer la composición original con adiciones personales, y de esta forma creaba su propia versión. Berceo se sitúa en la línea histórica de la literatura medieval europea como uno de los primeros poetas que se muestra «dentro de las líneas», uno de sus mayores méritos. En él encontramos una mayor complejidad, una personalidad marcada y un hombre con la necesidad de expresarse, de no quedarse en la paráfrasis de sus fuentes.

Si continuamos el repaso a las obras del clérigo riojano veremos que él mismo nos informa de su persona, por ejemplo, en algunos de los versos compuestos en San Millán y en Santo Domingo de Silos, copla 757a y 757b de *Vida de Santo Domingo de Silos*:

757 Yo Gonçalo por nomne clamado de Berceo
 de Sant Millán criado en la merced seo.

(Berceo, 1990b: 206)

Este toque personal, íntimo y humano atraía a los peregrinos de la Edad Media hacia las enseñanzas religiosas extraídas de los textos clásicos. Su personalidad es evidente en otras coplas como la que reproducimos a continuación, en cuyos versos se atisba la voz del poeta en mitad de un diálogo entre María y el obispo lozano.

La Virgo gloriosa, madre sin dición,
apareció'l al obispo luego en visión;
díxoli fuertes dichos, un brabiello sermón,
descubrióli en ello todo su corazón.

Díxoli brabamiente: «Don obispo lozano,
¿contra mí por qué fust tan fuert e tan villano?
Yo nunca te tullí valía de un grano,
e tú ásme tollido a mí un capellano.

(Berceo, 1990b: 206-207)

Gonzalo de Berceo escribió este poema en el contexto del cenobio

y nunca fue consciente de que estaba creando arte. Para él sus coplas no eran más que una reiteración —plástica, eso sí— de las ideas de la clerecía. Por un lado sentía que estaba copiando a los escritores anteriores y por otro no se atrevió a considerar que estuviera concibiendo una obra original. Aún con todo detectamos en su obra una personalidad sin miedo a expresarse; él es un creador consecuente con la creación poética y con la historia con la que pretende entretener a sus lectores. Berceo imagina que la Virgen visita al obispo para escuchar sus peticiones.

En las obras de Gonzalo de Berceo asistimos a la manifestación del *libre albedrío* y por eso podemos conocer la mente del hombre que era. Su éxito y su notoriedad se debieron precisamente a esta claridad y accesibilidad, pero también a un apreciable sentido del humor, como apunta George Cirot (1942: 160-165).

F. El uso de técnicas literarias y recursos retóricos

La alegoría es una figura retórica muy común entre los poetas medievales que naturalmente utilizaba Berceo como el método más válido para comunicar las enseñanzas eclesiásticas. Su procedimiento consistía en proponer un doble mundo: el físico y el espiritual. Con pasmosa facilidad era capaz de navegar por el mundo real y el alegórico; el primero era el punto de partida artístico para llegar al segundo, al que remitía continuamente. Al escuchar sus predicaciones en las coplas didácticas el peregrino podía captar las conexiones entre su mundo presente y el que estaba por venir, con lo que era consciente de la relevancia de sus decisiones tomadas en vida.

Los clérigos utilizaban libremente la alegoría como herramienta para «pintar un cuadro» con palabras. Cada objeto del mundo físico, grande o pequeño, era considerado un símbolo potencial del más allá. Gracias a la destreza de Berceo en el uso de la écfrasis se potenciaba la relación entre los dos planos, el metafórico y el real. Sobre esto, el crítico Javier Roberto González comenta que «Berceo ofrece un sintético tratado de escatología alegórica que complejiza y enriquece profundamente la semántica de su fuente directa» (2007: 445). Cuando el peregrino se sentía perdido espiritualmente, las enseñanzas de Berceo iluminaban el camino para salir de la oscuridad y encaminarse hacia la luz celestial. Las descripciones evocativas, los diálogos inventados y técnicas narrativas como las relatadas nos trasladan a un universo de dobles planos con una calidad tangible antes desconocida en otros textos literarios, mucho más planos y sencillos. Cuando los versos de Berceo narran algún milagro superan la realidad cotidiana, adoptando el punto de vista del narrador omnisciente. Con un lenguaje expresivo incitaba a sus oyentes a seguir los dogmas de la Iglesia. Explica Louise M. Haywood sobre la percepción sensorial:

Los dibujos marginales de los manuscritos componían una entrada visual perfecta para imprimir en la memoria una imagen recordatoria de un salmo, por ejemplo. Claro está, el dinamismo y las connotaciones indecentes que las figuras del margen a veces producen aumentan el valor mnemotécnico de la imagen.

(Haywood, 2005: 105-125)

Además de manejar el recurso de la alegoría, Berceo solía cambiar el orden de la narrativa según su voluntad. Utilizaba instintivamente técnicas como la elipsis, la analepsis y la prolepsis y se sirvió de igual manera de la técnica del suspense¹¹, así como también usaba la diéresis, la sinéresis y las sinalefas. La *digressio*, es decir, la intrusión del narrador para contar ciertos aspectos del relato, era otra figura narrativa común entre los escritores y traductores medievales que Berceo usaba con cierta frecuencia. Al plasmar algunas digresiones imprescindibles el clérigo añadía eventos o diálogos, y luego volvía al punto abandonado para continuar con el hilo de la historia. El poeta dirigía a su oyente o lector a cualquier otro lugar fuera de la narración que deseara, para luego reemprender el hilo y continuar su narración didáctica (Grande Quejigo, 2001). El poeta riojano, que, como ya anotamos páginas atrás, se destacaba entre todos sus contemporáneos a la hora de avivar las fuentes antiguas, podía mantener la atención del peregrino mediante este recurso. Su obra divulgaba de manera sencilla aunque ferviente los dogmas católicos y la moral cristiana contenidos en el mensaje de la liturgia.

Era una práctica común entre los escritores de la Edad Media modificar las fuentes que transcribían, pero lo especial en el poeta de La Rioja reside en su capacidad de asimilación y en su fuerza renovadora. El mayor dominio de la técnica narrativa es lo que separa a Gonzalo de Berceo de otros escritores contemporáneos. Es por lo que Raúl Manselli

¹¹ Las técnicas del suspense, que en latín se llamaban *quadripartita ratio*, son las siguientes: *adieto*, la repetición o la expansión; *detractio*, la sustracción; *transmutatio*, la transferencia, e *immutatio*, la mutación.

señala:

On évitera donc l'erreur très grave d'identifier tout simplement la classe cléricale avec une classe cultivée tout entière sous l'emprise de la religion savante [...]. Il faut distinguer entre religion populaire et religion savante à l'intérieur de la classe sacerdotale elle-même.

(1975: 28)

Ya hemos dicho que Berceo era un hombre que sabía ganarse a sus lectores u oyentes. No obstante el Berceo clérigo se ponía a menudo al servicio del Berceo poeta, aunque más frecuentemente vemos al poeta al servicio de la clerecía. Tanto Brian Dutton como Michael Gerli, ambos estudiosos de la obra del poeta, están de acuerdo en que «Berceo fue un maestro de las técnicas y estructuras de la literatura didáctica y un propagandista experto que sentía profunda lealtad por el monasterio al que estaba vinculado» (Berceo, 2003: 14).

Los clérigos estudiaban para transmitir las enseñanzas de la Iglesia y para llegar a dominar la palabra, para lo que utilizaban la literatura popular y la clásica. Seguramente Berceo era sabedor no solamente de su papel en el monasterio, sino además de su habilidad para convencer mediante la palabra escrita. Aunque gustaba de disimular sus conocimientos era un hombre muy letrado, que había estudiado en Palencia¹², junto con la universidad de París, uno de los centros de erudición más prestigiosos del siglo XIII. Entre sus muchas virtudes literarias, Berceo escribía con cierta complicidad hacia sus lectores, a los que primero anunciaba los temas que se disponía a tratar y luego justificaba la extensión de sus relatos. Tanto el «caractère festif» (Saugnieux, 1982a: 37) como las notas de humor que encuentra Cirot

¹² La Universidad de Palencia, fundada por Alfonso VIII, c. 1208-1212, gozó de dos periodos breves de esplendor. El poeta de la Rioja estudió allí durante la segunda breve época del lucimiento, entre 1222 y 1227. Según los documentos conservados, Gonzalo de Berceo no aparece en el monasterio de San Millán de la Cogolla entre 1223 y 1236 (Uría Maqua, 2008: 27-54).

(1942: 60-65) que caracterizan sus textos servían para aproximar sus mensajes, pues lo que de verdad interesaba al poeta era conmover al peregrino, hacerlo devoto. Para ello aplicaba a sus textos una dosis «saludable» de miedo.

pueblo iletrado, sin embargo también escribió parte de su obra para la enseñanza del clero más que para la de los fieles. En tales poemas el clérigo riojano utilizaba un romance en «cuyo léxico abundan los latinismos y cultismos» (Uría Maqua, 2000: 309). Gonzalo de Berceo empleó lo aprendido en Palencia para componer sus obras en cuaderna vía, el verso estándar de la clerecía. En los años 1222 a 1226 en la ciudad castellana le fue proporcionada la destreza necesaria para desarrollar complicados aspectos de la divulgación teológica y poder ser expresados al pueblo. En estos años, la universidad de Palencia y la de París poseían las únicas facultades de Teología de Europa, centros de lenguas latinas y vernáculas (Uría Maqua, 2008: 27-54). El nombre *mester de clerecía* debió de nacer y desarrollarse en el seno de este grupo de maestros y eruditos de la universidad de Palencia (Uría Maqua, 2000: 40-50). Palencia era algo así como la meca de los escritores relacionados con el *mester de clerecía* y el lugar donde surgió una nueva manera de expresión: el verso alejandrino. Probablemente fue aquí, en Palencia, donde Berceo aprendió esta novedosa versificación. A raíz de un estudio de Brian Dutton, Elena González-Blanco García concluye que «el mester de clerecía parece derivar de una forma métrica provenzal» (2010: 29), y añade:

Además, [Brian Dutton] señala la existencia de grafías provenzalizantes en los documentos de la región [La Rioja], así como términos provenzales en la obra de Berceo, hecho que le lleva a afirmar que la forma métrica utilizada por Berceo es de origen provenzal, aunque no llega a aclarar en qué consiste este parecido.

(González-Blanco García, 2010: 29)

A pesar del ropaje de suma sencillez que habitualmente adoptaba para comunicarse con el pueblo, la palabra de Berceo era muy refinada. Sus lecciones propagandísticas de intención didáctica llevaban ocultas el «martillo» del clérigo escondido bajo atractivos versos en cuaderna vía. Como los publicistas y los políticos del mundo moderno, Berceo se servía

del arte de la palabra para deleitar, persuadir y conmover a sus contemporáneos. Utilizaba la pericia de orador con fines altruistas así como para su autopropaganda. No en vano, Joël Saugnieux detecta en sus textos «a double face: produit de l'élite cultivée, ils refletent aussi les croyances et les pratiques des masses» (1982a: 161). Sabía cómo presionar a sus fervorosos oyentes para que respetaran las leyes de la Biblia, para que no cayeran en el pecado, dieran limosna y llevaran una vida ejemplar. De lo contrario tenían la opción de arrepentirse y buscar la intervención de la Virgen.

Después de escuchar a Berceo hasta el más escéptico quedaba convencido de las ventajas de vivir de acuerdo a las lecciones de la Iglesia. La meta de Berceo, y así lo estamos comprobando, no era otra que enseñar al hombre a llevar una vida santa en esta peregrinación para lograr la salvación eterna.

H. El *corpus* berceano

A grandes rasgos podemos afirmar que Gonzalo de Berceo pretendía en el *corpus* de su obra enseñar la palabra de Dios y las doctrinas cristianas. La piedad popular, el *sensus fidelium*, es la inspiración de los mensajes teológicos que escribió. Hemos dividido las trece obras que se atribuyen a Berceo en tres categorías: la hagiográfica, que pertenece al género medieval de la *vitae patrum*; la mariológica y cristológica; y la de los poemas escatológicos y litúrgicos doctrinales.

Las obras de la primera categoría, la hagiográfica, versan sobre las vidas de santos, entre las que figura *La vida de San Millán de la Cogolla*, *La vida de Santo Domingo de Silos*¹⁴ y *Poema de Santa Oria*. La primera de ellas se inspira en el original latino de San Braulio. Al momento de componerla, Berceo disponía de todo el material disponible en el *scriptorium* de San Millán (Williams, 2005), lo que significa que sin duda tenía un amplio conocimiento de sus predecesores. Por ejemplo, *Poema de Santa Oria* se basa en una *Vita* escrita en latín obra del monje Munio, confesor de Oria.

En la segunda categoría de obras se incluyen los poemas de doctrina mariológica y cristológica¹⁵. Cabe mencionar que los años que Berceo pasó en la universidad de Palencia coincidieron con el apogeo de la Orden de San Bernardo, abad de Claraval, en España: «la influencia de San Bernardo es tan clara en Berceo que se evidencia inclusive en el estilo, en las imágenes empleados por el poeta» (Saugnieux, 1982a: 61). Son años en que fueron escritas muchas obras que trataron sobre la Virgen María, ya que era un tema de común interés en la época medieval. En los poemas marianos de Berceo seguimos advirtiendo la presencia de

¹⁴ *La vida de Santo Domingo de Silos* está contenida en el manuscrito llamado ms. S, que es el manuscrito berceano más antiguo de los que se conservan (Dutton, 1982).

¹⁵ De las 3354 estrofas del *corpus* berceano 1304 son de tema mariano (Berceo, 1992: 61).

la Sagrada Escritura, la tradición de los Santos Padres y la reverencia a la Iglesia. Con esta combinación quedaba asegurada la piedad popular, el *sensus fidelium*. La liturgia mozárabe, por su parte, divulga los milagros de la Virgen María, textos litúrgicos recogidos en la *Analecta Hymnica Medii Aevi*. *Loores de Nuestra Señora* es una historia de salvación desde la perspectiva de Berceo, que al mismo tiempo que escribe sobre el tiempo presente ofrece lo que podríamos considerar respuestas proféticas sobre el ser humano.

Quizá lo más bello y misterioso del tema mariano en Berceo sean las estrofas 180 y 181 tomadas de *El duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesu Cristo*:

No sabedes tanto d'escanto, eya velar
que ixcades de so el canto, eya velar.

Vuestra lengua tan palavrera, eya velar.
ha vos dado mala carrera, eya velar.

(Berceo, 1975: 43)

La contención que caracteriza *Loores de Nuestra Señora* desaparece en esta dolorosa expresión de la *compassio Mariae*. En estas coplas su llanto nos recuerda al dolor supremo que sentía María como madre de todos. Es el «duelo», creencia difundida y tema profuso en la literatura medieval. La obra titulada *Duelo de la Virgen* refleja las ideas de San Bernardo de Claraval que Berceo adoptó sobre la compasión a la Virgen. Dos de las ideas fundamentales que nos transmite el abad San Bernardo son la mediación universal de la Virgen y la necesidad filial de invocarla en todas las circunstancias. Sin embargo, a diferencia de San Bernardo, que opinaba que todo creyente debía glorificarse en esperanza aunque no en seguridad, sin descuidar la oración y la meditación, Berceo cree que el peregrino puede optar a la salvación gracias a la Virgen María. El poeta riojano insiste en que hay que estar preparado para el día del Juicio Final, en el que habrá purgación de pecados para el creyente. En

las obras marianas el peregrino siempre obtendrá la reconciliación con Dios, por lo que Berceo se limita a reflejar el fondo común de la espiritualidad de la Edad Media.

La obra cumbre de todas las atribuidas a Gonzalo de Berceo es *Los milagros de Nuestra Señora*, en la que el poeta ha compuesto en lengua romance las colecciones de milagros que fueron recopiladas en latín. *Los milagros* se escribieron entre los años 1246 a 1252 (Berceo, 2003: 24). Estamos ante una obra que no solo destaca del resto de su producción, sino además sobre toda la literatura taumatúrgica medieval. Junto a *Las cantigas de Santa María* de Alfonso Sabio y el *Liber Marie* de Juan Gil Fernández de Zamora, es una de las colecciones de milagros de la Virgen más importantes en la península ibérica de todo el siglo XIII (Berceo, 2003: 26). En el poema XIV, «La imagen respetada por el incendio», el clérigo de San Millán nos «pinta» una imagen teatral que rinde tributo a María:

319 Estava la imagen en su trono posada,
 so fijo en sus brazos, cosa es costumada,
 los reís redor ella, sedié bien companada,
 como rica reína de Dios santificada.

(Berceo, 2003: 126)

Los milagros pertenece a la gran tradición mariana europea. «Lo que hizo Berceo, pues, fue aplicar el consabido método de interpretación procedente de la exégesis bíblica como método de composición en la nueva literatura mariana.» (Bayo, 2005: 61). A diferencia de las otras dos obras citadas puede observarse que el texto de Berceo es más extenso y profundo. Su poesía nos revela los milagros que obra la Virgen en favor de sus devotos. El poeta trabajó sobre la colección latina de milagros *Miracula*, que existía en la época medieval, y la amplificó con imágenes descriptivas y coloridas que atrayeran a sus lectores. Refiriéndose a esta obra, el estudioso francés Joël Saugnieux ha llegado a declarar que «no hay texto más rico ni más encantador en toda la literatura española»

(Berceo, 1986: 7).

Otras importantes obras mariológicas escritas por Berceo son *Loores de nuestra señora* y *Planto que fizo la Virgen el día de la Passión de su Fijo Jesu Christo*.

La tercera categoría en que se subdivide la obra de Gonzalo de Berceo es la de los poemas escatológicos y doctrinales, entre los que se incluyen *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, *Martirio de San Lorenzo*, el único texto incompleto de Berceo (Berceo, 1992: 458) y *Del sacrificio de la misa*. Este último representa la teología de la Iglesia medieval con una finalidad catequística, moral y espiritual. En *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* se propone, como el propio nombre indica, una explicación alegórica del fin del mundo. Es esencial que una obra religiosa nos ilumine los acontecimientos de la historia y profetice sobre los acontecimientos del futuro. En la primera parte se exponen los signos y las profecías que precederán al Juicio Final; en la segunda se describen los castigos a los malos y los gozos de los bienaventurados. Este texto será objeto en páginas posteriores de nuestra investigación y análisis minucioso.

I. Gonzalo de Berceo: el hombre

Sin lugar a dudas Gonzalo de Berceo poseyó una compleja personalidad. Su obra nos deja claro que tuvo un admirable talento y una gran sensibilidad. No obstante era un hombre de actitudes soberbias, de lo que nos da cuenta Joël Saugnieux (1986: 73-103). Como gran parte de su círculo muestra en ciertos comentarios rasgos que desde la perspectiva de nuestros días podríamos considerar antisemitas y antimusulmanes, a lo que podríamos sumar que no gustó especialmente de la mujer ni de los animales, aunque todas estas sean actitudes más bien coetáneas de los clérigos españoles. ¿Por qué Berceo ha contado con tanto esmero y tanto dramatismo sus historias? Brian Dutton insiste en que Berceo antes que otra cosa era producto de su contexto social, y que las exageraciones teológicas en su obra se deben únicamente a la necesidad de atraer a los peregrinos y así aumentar los ingresos de Iglesia (Berceo, 1975).

Mientras que Brian Dutton lo retrata como un culto y calculador erudito, Ramón Menéndez Pidal lo ve como un humilde y sencillo religioso. Como cualquier hombre la compleja personalidad de Berceo es el resultado de la combinación de diversos caracteres. Como es natural su oficio de clérigo justifica una doble preocupación en él: el aspecto espiritual de pretender salvar almas tenía tanto interés para Berceo como el objetivo material de recaudar fondos para el mantenimiento del monasterio. El poeta español Antonio Machado (1875-1939), que escribió sus poemas setecientos años después de Berceo, apreció en gran medida al poeta riojano y fue inspirado por las coplas que Berceo había escrito en el siglo XIII.

El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
que yendo en romería acaeció en un prado,
y a quien los sabios pintan copiando un pergamino.

(Machado, 2001: 264)

En el poema de Machado escrito en homenaje a Berceo, «Mis poetas», el poeta sevillano deja constancia de la monótona tarea de transcribir fuentes latinas para un pueblo analfabeto que no entiende el latín. En las últimas líneas del poema Machado reconoce en el autor riojano a un gran predecesor que le mostró la esencia del alma humana con un verso «dulce y grave»:

Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María,
y a San Millán, y a San Lorenzo y Santa Oria,
y dijo: mi dictado non es de juglaría;
escrito lo tenemos; es verdadera historia.

Su verso es dulce y grave; monótonas hileras
de chopos invernales en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras,
y lejos, las montañas azules de Castilla.

Él nos cuenta el repaire del romeo cansado;
leyendo en santorales y libros de oración,
copiando historias viejas, nos dice su dictado,
mientras le sale afuera la luz del corazón.

(Machado, 2001: 264)

Antonio Machado encontró en Berceo a un poeta y a un intelectual que quiso expresarse para el hombre llano. Para entender mejor la originalidad del clérigo riojano Machado estudió las contribuciones berceanas. Junto a Machado, otros han resaltado los méritos de Berceo, como María Rosa Lida de Malkiel o Jorge Guillén, quien lo llama «poeta valioso» y proclama su «maestría para encajar la imagen en el alejandrino» (1969: 11-30).

J. Fuentes y recursos de Gonzalo de Berceo

Pensadores como San Cipriano (200-258) y San Ambrosio (340-397)¹⁶ fueron algunas de las figuras cercanas a Berceo en el círculo cenobita. El mismo poeta citaba en sus obras como fuente de estas a San Agustín, a San Gregorio, a San Jerónimo y al ya mencionado San Bernardo de Claraval. De igual forma pudo haber tenido relación con San Isidoro (Berceo, 1980). El poeta hispano Prudencio (348-415) ejerció sobre él una profunda influencia, tanto literaria como iconográfica, a través de las alegorías producidas durante la Edad Media. La *Psychomachia* destaca por su originalidad y muestra una comprensión profunda de las cuestiones teológicas; trata de la lucha interna del cristiano enfrentándose a los vicios y abrazando las virtudes, siete virtudes que lograrán finalmente imponerse a los siete vicios¹⁷.

Aunque había poco acceso a la Biblia sabemos que en esa época no hacía falta consultarla para tener una cultura bíblica importante (Catalán, 1965: 310-315). La liturgia mozárabe desempeñó un importante papel en el pensamiento religioso medieval y en el ambiente cultural en que vivía Berceo. En comparación con aproximadamente la tercera parte de las Sagradas Escrituras reconstruidas en la liturgia romana, la mozárabe utilizaba el texto bíblico con mayor frecuencia. El poeta riojano solía consultar en su propio monasterio estos escritos mozárabes y romanos; sus inspiraciones y su vocabulario bíblico son testimonio fehaciente de que tuvo un contacto directo con la Biblia. Gonzalo de Berceo estaba habituado a emplear los manuscritos miniados que sirvieron para la formación de los monjes novicios. Los monasterios medievales ven así remarcada su disposición para la espiritualidad y especialmente para el renacimiento del propio espíritu del ser humano.

¹⁶ Autores de *Tratados sobre la Virginitad* y *De mysterlis*, respectivamente.

¹⁷ La *Psychomachia* cuenta el combate de las virtudes contra los vicios en una polarización bimembre: la fe contra la idolatría, la castidad contra la lujuria, etc.

Guardaban en sus bibliotecas muchos textos relacionados con el *Apocalipsis*.

Un códice iluminado, el *Beato de Silos*, fue miniado en el monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos y seguramente bien estudiado por el poeta riojano, circunstancia en la que, de forma análoga, indagaremos en las próximas páginas.

CAPÍTULO III

La estética medieval española y el mundo de los signos

A. El monacato y el monasterio de Silos

La sentencia *dilectio decoris domus Dei* («el amor por la belleza de la casa de Dios») expresa la necesidad del hombre medieval de mostrar la presencia de la sabiduría divina mediante formas que se consideraran hermosas. Aquellos mensajes que tenían un mayor impacto en los fieles dependían directamente de la forma en que les eran comunicados. Por ello se hacía imprescindible la belleza de los iconos religiosos que se creaban, imágenes de la Biblia en colores expresivos que facilitaran al discípulo entablar un diálogo de carácter místico (Bolman, 1999: 22-34). Teófilo Presbítero, un fraile benedictino del siglo XII, propugnó que todo lo que se inventaba en el arte era regalo del Divino. El fraile creía firmemente que la belleza externa del arte podía elevar la mente a esferas espirituales¹⁸.

Los siglos previos a la época cristiana fueron oscuros y anárquicos, de feudalismo y poca seguridad por la presencia de tribus bárbaras, cuya furia provocó destrozos irreparables y un periodo de escasez caracterizado por «un hambre espantosa» (Sánchez Albornoz, 1984). Por otro lado, los anacoretas (del griego *anachorein*, «retirarse»), o también ermitaños o habitantes del desierto, eran conocidos desde el siglo I d.C.

¹⁸ Teófilo Presbítero escribió varios tratados artísticos, entre ellos *Schedule diversarum artium*, sobre el arte románico.

como personas solitarias que se entregaban a la penitencia cristiana. Se expandieron desde los inicios del cristianismo y se multiplicaron durante los siglos II y III. Buscaron refugio en el desierto y se establecieron en las cuevas de los yermos. Como los monjes en la España medieval deseaban vivir una vida en solitario, de meditación y contemplación de lo divino. Los primeros anacoretas se dirigieron al desierto del Tebaida, en Egipto, y más tarde algunos de ellos se asentaron en los territorios de la actual Cantabria (Díaz Martínez, 2006: 45-46). Muchos cristianos se refugiaron junto a los anacoretas, huyendo de la persecución de las tribus que invadían la península, y de esta manera se inauguraron las primeras comunidades monásticas. Aunque el monacato tiene sus precedentes en las religiones anteriores al cristianismo, la vida cenobita es un fenómeno fundamentalmente cristiano que se desarrolló desde finales del siglo III. Más adelante veremos que en la seguridad del monacato medieval es donde florecerá el arte cristiano.

En el año 711, tras la batalla de Guadalete que tuvo lugar en Medina Sidonia, se extinguió el reino visigodo. Por orden de Musa Ibn Nusair, gobernador del norte de África, las tropas musulmanas comandadas por Táriq Ibn Ziyad se reunieron en Bética, en las proximidades de la actual Sevilla. Las tropas de Ibn Ziyad vencieron a las visigodas, que habían dominado la península ibérica hasta el momento. Un año después de la batalla del Guadalete, la entonces capital visigoda, Toledo, cayó en manos musulmanas, con lo que se inició un periodo en el que las fuerzas musulmanas aniquilaron a la debilitada monarquía visigoda. En pocos años la península ibérica, desde las actuales Sevilla, Granada y Málaga hasta la cordillera Cantábrica, estuvo bajo dominio musulmán hasta que fueron expulsados en el siglo XIV (Hattstein, 2001: 208-243).

La Hispania visigótica de la península ibérica hacia fines del siglo VII se encontraba repartida entre los invasores. Ante los peligros de las

tribus del norte se hacía aún más importante la protección que podía ofrecer la Iglesia. El monacato se erigió entonces en un baluarte contra las amenazas de las tribus bárbaras e incultas que deambulaban y sembraban la incertidumbre. Para el hombre medieval las paredes de los monasterios eran el único refugio para huir del caos que se vivía en el exterior.

Hasta el momento había persistido una fuerte influencia árabe en la cultura española tras la era hispano-visigoda. A pesar de los conflictos políticos persistía un fructífero intercambio cultural entre cristianos, judíos y musulmanes, ya que en la cultura y en el arte las fronteras seguían siendo permeables. En la escuela de traductores de Toledo, los árabes, los mozárabes y los judíos, que compartían las mismas herencias clásicas, trabajaron juntos sin conflictos ni prejuicios, de lo que hay abundantes pruebas (Salvador Miguel, 1992: 44-47). No dudaban los artistas y pensadores en utilizar los estilos y la iconografía de cualquier religión que les sirviera para expresar mejor las ideas que debían enseñar. En los talleres medievales el exquisito mundo de la decoración islámica¹⁹ se fusionaba perfectamente con la iconografía de la Alta Edad Media cristiana. Un ejemplo de monasterio donde el estilo mozárabe floreció es el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos, dedicado a San Sebastián.

En aquellos años la península ibérica era un extraordinario crisol de culturas; el arte bizantino, el románico, el mozárabe y, en los siglos de la Baja Edad Media, el carolingio, coexistieron en este periodo. La cordillera de los Pirineos separaba la cultura medieval española de la europea, y por esta causa consideramos interesante la consolidación del estilo mozárabe, que solo se desarrolla en la península ibérica, ya que nunca llegó a trasvasar los Pirineos. Al contrario, los invasores del norte sí

¹⁹ Uno de los detalles de origen oriental que confluye en los Beatos es el denominado efecto del *horror vacui*, la necesidad de llenar cada porción del espacio disponible.

lograron cruzar los Pirineos y enriquecieron con su cultura e ideología los estilos artísticos que hemos acabado conociendo como mozárabes. Las iconografías e iconologías procedentes del norte de Europa y del mundo árabe fueron asimiladas espléndidamente dando lugar a la gestación del estilo mozárabe (Collins, 1983).

Pero volvamos al ambiente del monacato de finales del siglo III. El arte prosperó en ellos al proporcionar cumplida protección contra las invasiones bárbaras que asolaban la península ibérica y contra las dificultades del feudalismo. El monaquismo ofrecía una vida comunitaria de seguridad y cierta libertad, lo que promovió el resurgimiento artístico. Por entonces la vida monástica era «la forma de existencia más perfecta»: los monasterios eran lugares para la contemplación de la belleza, el estudio de los conceptos antiguos y las últimas ideas y el desarrollo de nuevos estilos artísticos, literarios y visuales. Los monjes pasaban horas leyendo o copiando textos de la cultura clásica y a la misma vez reprodujeron con esmero las ilustraciones de los manuscritos iluminados que llegaron a su *scriptoria*, como también preparaban los pergaminos y los encuadernaban. En general el cenobitismo ofrecía la necesaria estabilidad para que cualquier actividad artística floreciera dentro de sus murallas.

Las iluminaciones allí confeccionadas han sido denominadas «miniaturas». A pesar del nombre un manuscrito mide aproximadamente treinta centímetros de ancho por cuarenta de alto. Y es que «miniatura» procede de la palabra latina *minium*, el nombre del pigmento rojo derivado del óxido de plomo. En sus inicios *miniare* quería decir «escribir en bermellón». Asimismo el lapislázuli, el oro, la plata y las piedras preciosas eran otros materiales con los que se confeccionaba un códice iluminado. Los términos «miniatura» e «iluminación» se aplican hoy en día indistintamente a los libros manuscritos. La producción de miniaturas propiamente dicha comienza a finales de la Edad Antigua y se desarrolla

durante la Edad Media, para desaparecer casi por completo con la invención de la imprenta. Siglos atrás la producción de un solo manuscrito exigía la piel de trescientos corderos.

Para completar cada miniatura y el texto que la acompañaba, lo que acabará conociéndose como «Beato»²⁰, se requería un mínimo de cuarenta años de riguroso y constante trabajo por parte de los monjes en el *scriptorium* de un monasterio. La fabricación tradicional de los Beatos consistía en el empleo de dos escribanos en la labor de copiar el texto, lo que realizaban con esmero y con una letra clara y elegante, y dos ilustradores para las iluminaciones, uno para la silueta y otro para el relleno. Todos ellos tenían que demostrar una extraordinaria destreza técnica, a pesar de que no se requería saber leer. Sabemos además que la intención de quienes ordenaban componer los Beatos era la de asegurarse siempre una buena mezcla de culturas. De esta forma, si el pintor era islámico, era preferible añadir un dibujante perteneciente a una cultura cristiana, por ejemplo, del estilo carolingio. Lo más habitual era que eligieran un propósito judío, musulmán o cristiano.

Algunos de los pintores y copistas españoles lograron cierta fama por su trabajo. Aunque era extraño conocer el nombre de un artista antes de la Baja Edad Media tenemos la excepción de Magio o Magius, cuyo nombre en latín era Maius, acreedor del título de «maestro ilustrador» — uno de los iluminadores del *Beato de Tábara*, que data del siglo x—, o de Emeterio, discípulo del propio Magio, quien culminó este mismo Beato, entre otros.

Como parte de la máxima cristiana *ora et labora* los monjes se dividían las horas del día en segmentos dedicados a las tareas: el trabajo, la oración y el descanso. Los ocho momentos de la vida monacal eran

²⁰ Los Beatos serán cada una de las copias del primer manuscrito confeccionado por el Beato de Liébana. Sobre este asunto se ampliará posteriormente.

Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Se procuraba mantener un equilibrio exacto entre la *lectio* divina y el trabajo manual. Con la vida del monje organizada en las actividades básicas, el trabajo y el rezo comunitario la creación de grandes obras artísticas era más que posible.

Hacia el siglo VII el monacato de Castilla disfrutó de una pujanza económica que repercutió en la sociedad y por lo tanto en la cultura. El arte se benefició de las donaciones de los reyes y los nobles, quienes conocían bien la portentosa capacidad de trabajo de los monjes. Los cánones de los concilios y las reglas del monacato hicieron prosperar el cristianismo en la península ibérica. Los monasterios facilitaban el acercamiento de los cristianos al seno de la Iglesia, lo que favorecía a los aldeanos que vivían más aislados, para quienes la Iglesia actuaba como nexo de unión entre ellos y el resto de la población. Para estar al tanto de las noticias que circulaban más allá de su entorno más inmediato, el aldeano había recibido previamente la información que circulaba de pueblo en pueblo. Por supuesto estos mensajes les llegaban con muchas modificaciones o exageraciones después de las semanas o los meses. Por lo tanto lo más habitual era que esa información careciera de veracidad. Los monasterios les ofrecían, con su intermediación, un modo rápido y fiel de obtener la información relativa al mundo, aquella que les iba a permitir no vivir aislados sino formar parte de la sociedad, el germen de la futura civilización europea.

Las iluminaciones que acompañaban los textos sacros que transcribían los monjes servían para enseñar los mensajes de la Iglesia. El concepto de creatividad artística no existía aún, como apuntamos en el capítulo anterior. En la Edad Media el arte solo poseía un fin didáctico, no expresaba la personalidad de su autor, y así se deduce de la frase *ars gratia artis*, que se empleará en los siglos posteriores para explicar el concepto del arte en las culturas modernas. El arte medieval estaba por

tanto al servicio de la religión; no se consideraba más que un vehículo de expresión de las preocupaciones teológicas de la Iglesia. Lo relevante era el mensaje y no el mensajero.

B. La expresión medieval. Teología

El arte de la Edad Media, como toda la creación artística previa a la Edad Moderna, es la manifestación de la psique humana, ligada a la comunidad y al ritual. Podemos comprobar la profunda necesidad del hombre de expresarse a través de la creación artística con una obra notable de la Edad de Bronce, que nos enseña un tema destacado. Hablamos de la «Venus de Willendorf», una pequeña estatua femenina de 20-22 mil años de antigüedad (v. **figura III.1**) en la que se pone de relieve el valor que adquiriría la fertilidad en la prehistoria. La estatuilla de arenisca pertenece a la escasa población que habitaba el área geográfica localizada entre los ríos Tigris y Éufrates y muestra la preocupación colectiva de la raza humana por resistir a su frágil y vulnerable existencia. El creador de la estatua solamente sentía la necesidad de fijarse en las partes de la anatomía femenina que intervienen en el proceso reproductivo, esto es, en las caderas y en los pechos. Se comprueba la trascendencia de la fertilidad para el hombre de la Edad de Bronce en la exagerada desproporción de los pechos con respecto a las dos únicas pulgadas que mide la pequeña estatua.

Desde que se encontraron las huellas del primer ser humano sobre la tierra, ya en ellas aparece con evidencia la expresión de su alma, el mundo antiguo nos ha revelado las claves para conocer y entender sus valores, sus miedos y sus sueños en sus creaciones plásticas y en sus palabras. Las pruebas de una vida artística capaz de explicitar el espíritu de su autor nos permiten conocer rasgos de las civilizaciones pasadas. Es por esta razón que para descifrar correctamente los mensajes inherentes en el arte debemos entender la sociedad y el *Kunstwollen* de la cultura que lo ha creado. Obviamente las imágenes encontradas en el arte plástico o textual reflejan iguales arquetipos e ideas, el *Weltanschauung* o visión del mundo compartida, pues coinciden en el mismo contexto histórico.

En la Edad Media se prestaba especial atención a la belleza espiritual y a su significado; su deber era reflejar lo eterno, lo permanente. Se empleaban signos para expresar la hermosura divina, aunque la mayoría de la gente de esa época no sabía ni leer ni escribir. Por lo tanto la imagen debía sustituir a la palabra: *pictura est laicorum literatura*. De esta manera la iconografía del arte medieval fue empleada por la Iglesia para hacer llegar los mensajes bíblicos al pueblo a través de imágenes. Para el laico el programa iconográfico enseñaba la vida del Cristo, la vida de la Virgen, los hechos de los santos y los mártires y el Juicio Final. Cuando el arte medieval no amonestaba sobre las consecuencias de una vida pecaminosa solía alabar a Jesús, a Dios, a los santos y especialmente a la Virgen.

La interpretación cosmológica se valía de todas las artes para dar forma a la belleza. Las técnicas para ilustrar sobre pergamino eran de una notable complejidad y riqueza artística. El uso de colores vigorosos y brillantes era un elemento clave. Con el propósito de glorificar las enseñanzas de la Iglesia se utilizaba una paleta de colores casi irreales, dotados de contenido simbólico, que actuaban como metáforas de las realidades espirituales. El proceso de confeccionar un lujoso manuscrito iluminado con piedras preciosas y minerales exóticos podía prolongarse hasta cuarenta años. En la época medieval, los colores aún se extraían de materias naturales como la piedra semipreciosa lapislázuli, que se molía para obtener los matices del azul. Cabe suponer que la profundidad y la intensidad de estos colores tomados directamente de la naturaleza enfatizaran la significación simbólica.

La teología cristiana se encuentra asimismo expresada a través de otras artes. La musicología de Pitágoras (582-507 a.C.), por ejemplo, se valía de la idea de *proportio*, acompañada por la *claritas* y la *integretas*, para cultivar todos los saberes que ostentaban los altos rangos del

monacato. Igualmente la coexistencia de la metafísica y el empirismo era comúnmente aceptada. Todas las obras medievales se engendraban con un fin didáctico, que era, como sabemos, expresar lo divino. El concepto de divinidad eterna se distinguía del de humanidad, que se asociaba con la fragilidad y lo transitorio, o, lo que es lo mismo, *humanitas fragilis* y *humanitas caduca*.

Según la Iglesia católica el libro del *Apocalipsis*, último capítulo del Antiguo Testamento de la Biblia cristiana, fue escrito por san Juan en Patmos, en un estado de éxtasis. San Juan escuchó una voz que le obligó a escribir los mensajes y enviarlos a «las siete iglesias» (Apocalipsis I, 9-11). Los temas y las imágenes de este último capítulo bíblico se repetían en el arte medieval con frecuencia.

En el año 780, cuando el Beato de Liébana compiló su *Comentario al Apocalipsis de San Juan* (*Commentarium in Apocalypsin*), famoso códice ya desaparecido, la amenaza del fin del mundo atormentaba a la población (Eco, 1982: 2-20). Desde la Alta Edad Media hasta el Renacimiento ninguna otra preocupación había suscitado tanta atención de la población. Fueran ricos, pobres, educados o analfabetos, la gente de todos los estamentos participaba de la angustia colectiva frente al inminente fin del mundo. Este «terror al milenio» se expresa en muchos aspectos de la vida cotidiana y también en el arte de la época, textual y no textual, que se preocupaba del tema del Apocalipsis (Priego, 1968: 61-78). La Iglesia pretendía advertir sobre las consecuencias de una vida pecaminosa con el fin de animar la conciencia de los creyentes a vivir según sus enseñanzas. El recuerdo de la amenaza de un horroroso fin para aquellos que pecaran era un tema recurrente en la sociedad medieval. En la parte IV de *Comentarios al Apocalipsis* el Beato de Liébana conjeturaba el final del mundo para el año 800 (Gil, 1978: 222-238).

Suma, pues, desde el primer hombre, Adán, hasta la era presente, año 822, tendrás en total sumados 5.987. Faltan, pues, del sexto milenio 14 años. Terminará, por tanto la sexta edad en la era 838 (año 800). Para que lo sepáis, en verdad el mundo deberá terminar el año 6000.

(Beato de Liébana, 1984: 87-90 y 96)

Cuando se comprobó que la vida terrenal no se había extinguido con el fin del siglo IX tuvo que posponerse el evento para el próximo siglo. A medida que iba creciendo la tensión con el paso de los años algunos comenzaban a dudar de la llegada del Apocalipsis. Durante esos años, poco antes de la concepción del poema *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo, el IV concilio Lateranense del año 1215 afirmaba que los condenados recibirían *penam perpetua*, la pena eterna. Sin embargo, tras cuatrocientos años de constante miedo, es difícil pensar que una persona culta pudiera experimentar este «terror del milenio», la amenaza ante un fenómeno que intuían cada vez con más fuerza que nunca tendría lugar. Después de varias falsas predicciones sobre la inminente llegada del fin del mundo la capacidad para inculcar miedo por parte de la Iglesia fue disminuyendo y su mensaje se debilitó, fue perdiendo credibilidad, como ponen de relieve Eco y Vázquez de Parga Iglesias en su ensayo sobre las visiones apocalípticas del Beato de Liébana (1983: 27).

C. El mundo de los signos

Aunque la autoridad de la idea del inminente final de los tiempos fue desinflándose, los cristianos continuaban creyendo en los conceptos de infierno y cielo. El capítulo final del Nuevo Testamento, el «Apocalipsis de San Juan», encierra terroríficas imágenes del triunfo del bien sobre las fuerzas del mal. En el más allá los salvados iba a gozar del paraíso, mientras que los pecadores sufrirían en el infierno. Según el pensamiento medieval la vida no era más que un tránsito circunstancial hacia la vida eterna, un trayecto en el que todos los seres humanos debían considerarse peregrinos. El cristiano carecía de un mapa para encontrar el camino de su peregrinaje (Emmerson y McGinn, 1992), pero podía hallar ciertas señales imprescindibles para evitar perderse en algunos libros como *Comentarios al Apocalipsis de San Juan* del Beato de Liébana.

Las visiones apocalípticas de Leonardo da Vinci (1452-1519) nos confirman que la creencia del inminente fin del mundo era una angustia colectiva muy recurrente a lo largo de los siglos. Da Vinci creía que el mundo iba a inundarse, lo que destruiría la humanidad, por eso muchos de los cuadros que pintó están plagados de símbolos de estas visiones (Eco, 1972). Según los pronósticos del genio del Renacimiento italiano, el agua del mar iba a incrementar su nivel, iba a anegarlo todo. No obstante, esta visión —o quizás intuición— del artista del Renacimiento no se relaciona con un credo sino más bien a una visión intrínseca de la naturaleza.

«Apocalipsis de San Juan», último capítulo de la Biblia, es un documento histórico que pertenece a los cánones sagrados. Cada generación de creyentes ha encontrado su propia y heterogénea explicación que ha hecho relevante la lectura de este texto, que sigue siendo valorado como una profecía cuyo sentido se evalúa nuevamente

en cada época (Christie, 1996). El fenómeno expuesto recuerda al acaecido hace aproximadamente diez años, cuando un terror irracional de que un cataclismo ocurriría en el año 2000 se apoderó de parte de la población mundial. Aunque nos pueda resultar increíble había un gran número de personas que creía que todos los ordenadores dejarían de funcionar en la media noche del último día de 1999, con el consiguiente caos de comunicaciones. Si indagamos en la imaginación que caracteriza a los seres humanos podríamos encontrar mensajes en las vehementes alegorías textuales y en las exuberantes iluminaciones de la Edad Media que auguraban incluso terrores en los tiempos modernos. Así fue también en el año 2012 en el que el calendario maya entraba en juego en análogos aspectos.

En España, el Apocalipsis, su historia y su revelación, más allá de la destrucción, fue el libro más popular de la Biblia. El tema del Juicio Final encajaba perfectamente con los temores escatológicos de la Edad Media, «dando así a la espiritualidad española el carácter original que todos le reconocen» (Saugnieux, 1982a: 151). Según Emile Mâle, «des moines espagnols eurent feut-etre l'honneur d'etre les premiers en Occident à illustrer le texte l'Apocalypse» (1969: 389), a lo que Joël Saugnieux asegura no encontrarse el tema apocalíptico en los manuscritos antiguos del norte de Europa. En su opinión, los códices iluminados de Irlanda y la Galia, y de otras tierras al norte de los Pirineos, son casi exclusivamente salterios o evangeliarios (1982a: 150).

D. La estética medieval

Para entender la iconografía apocalíptica es necesario comprender que en la estética de la Edad Media lo invisible tenía la misma importancia que lo visible. Se percibía lo espiritual en lo temporal, y viceversa, pues no había barreras entre lo natural y lo sobrenatural. En la mente colectiva del hombre medieval todo tenía un doble sentido. Lo banal, y todo aquello que rodea al ser humano, era utilizado como vínculo de unión entre los dos planos. A través de los signos manifestados en lo terrenal era posible comprender las misivas del más allá y así tener la posibilidad de alcanzar lo divino. Por el valor alegórico que *a priori* se le asignaba el arte se igualaba a la naturaleza. El arte de la época estaba cargado de significaciones espirituales; era una transmisión de los signos encontrados en la naturaleza, además de la manifestación de las verdades divinas. La conciencia de la Edad Media se prestó fácilmente a la transferencia de mensajes a través de visiones y sueños. En lugar de ver los acontecimientos de la vida por su valor «materialista», eran símbolos alegóricos, y:

la alegoría puede ser tomada a la vez como artificio retórico, género literario, filosofía o interpretación; tiene diversas significaciones y diversos entendimientos dependiendo del momento en que se emplee...

(Sanmartín Bastida, 2006: 35)

La alegoría, profundamente vinculada al arte, se alzó como el «arma medieval por excelencia» (Cvitanovic, 1995: 7). Estas figuras, en el Medievo, se expresaban mediante ejemplos que hacían patentes un sentido directo y otro figurado, a fin de dar a entender una cosa por otra. Según ha notado Jeremy Lawrance, «la alegoría medieval servía como herramienta para representar lo invisible, abriendo una brecha en el canon de lo representable y marcando así una clara ruptura con la tradición cultural Antigüedad tardía» (2005: 28). Eran representaciones simbólicas de ideas abstractas, a través de las cuales el público podía

penetrar de inmediato en el cosmos.

El símbolo, un *logos* sin ambigüedad, puede significar lo infinito y lo inexpresable (Chevalier; Gheerbrant, 1982). En la Edad Media los creyentes debían ver con los ojos del alma para entender los mensajes, cargados de un latente simbolismo religioso. El uso de las metáforas en las imágenes y en los textos tenía un propósito teológico además de estético. Las alegorías y los símbolos facilitan al creyente conocer su mundo a través del lenguaje artístico. El pensamiento medieval es cristiano geocéntrico, lo que quiere decir que los hombres creían descubrir señales de un inminente fin del mundo con la llegada del Anticristo. De igual forma, podían sentir la presencia de Dios a través de los símbolos que representaban la belleza invisible, más por la mística que por lo tangible. Así pues el arte modelaba la ideología cristiana, las creencias se plasmaban en vidrio o piedra, en poesía o en pintura; concretaba conceptos y motivos como la creación, los misterios de la encarnación, la infancia y la vida de Jesús y la bondad de la Virgen.

Las alegorías textuales y los símbolos visuales fueron avivados por un fervoroso espíritu religioso. El propio Magius²¹ reconoce que el objetivo de confeccionar el códice *Beato de Silos* era el de infundir el pavor por el inminente Juicio Final. El arte de la época, tanto plástico como literario, reflejaba las mismas ideas y arquetipos, ya que se encontraban en el mismo contexto de la historia y poseían similar sensibilidad. Cuando el peregrino se acercaba a los iconos y apólogos religiosos se quedaba pasmado, admirado ante la belleza de lo que contemplaba o leía, con lo que acababa siendo consciente de que el aspecto espiritual era lo esencial, de que la belleza interior era mucho más importante que la exterior. El creyente debió haber quedado hipnotizado ante tal hermosura y más tarde atraído hacia las enseñanzas de la Iglesia que le

²¹ Magio o Magius, ya nombrado páginas atrás, era uno de los monjes más destacados que trabajaron, como dibujante y escribano, en el *scriptoria* del monasterio de Santo Domingo de Silos entre los siglos X y XI.

proporcionaban un lugar eterno en el paraíso al lado de Dios, la Virgen, el Hijo y el Espíritu Santo.

En la Edad Media la palabra escrita estaba cargada de poder; tal era su importancia que a veces se descubrían inscripciones dentro de una iluminación (Wallis, 1973: 1-28). Es en este contexto en el que podemos comprender la importancia de la labor artística y pedagógica del clérigo Gonzalo de Berceo, cuyo poema *Signos* «se sitúa indudablemente en la línea de la tradición apocalíptica de la España altomedieval» (Saugnieux, 1982a: 153). En el poeta riojano subyace un indudable carácter culto, que se combina con un lenguaje sencillo y una inusual capacidad de atracción del mundo medieval.

En 1231 Gregorio IX (1170-1241) escribió *Excommunicamus* y estableció el Tribunal de la Inquisición. Años después, hacia 1245, Berceo escribió *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* y, aún con la amenaza del fin del mundo muy presente, tuvo que haber encontrado cierta ironía en la idea, puesto que con sus textos el propio poeta pretendió aterrorizar al pueblo mientras ponía en duda de la veracidad del fenómeno, hecho que nos demuestra su valioso aspecto irónico. Tras la aparente sencillez desarrollaba una perfecta teología moral y dogmática y una catequesis litúrgica (Christie, 1996).

E. El *Beato de Silos*

En la Edad Media las iluminaciones de gran tamaño encontradas en los códices que trasladaban los mensajes de la Biblia eran una bella forma de comunicar los conocimientos antiguos (Schapiro, 1939: 341-374). El arte medieval sigue logrando impresionarnos por la atractiva transformación de la realidad en una abstracción que enlaza directamente con el espíritu. Los creadores se expresaban directamente desde su alma, circunstancia en la que el papel del color en su realización no puede ser negado. En general podemos hablar de un arte que descarta la realidad visual y prescinde sin pudor de toda plasticidad e ilusionismo gratuito. Sobre la piel fina de un becerro se aplicaban exóticas piedras preciosas, molidas para extraer su color. Las formas iconográficas de estos códices antiguos, imbuidas de la simbología cristiana, se ennoblecían con colores luminosos, como el azul cobalto que se yuxtapone a rojos y naranjas intensos para provocar el comentado embrujo en el espectador.

Uno de los códices iluminados que vamos a estudiar en próximos capítulos es el *Beato de Silos*. Se trata de una de las más bellas copias de entre todas las conservadas del *Comentario al Apocalipsis de San Juan* del Beato de Liébana, del siglo VIII. Confeccionada en el *scriptorium* del monasterio de Santo Domingo de Silos a finales del siglo XI, los monjes de Silos emprendieron la laboriosa tarea de confección de las profusas ilustraciones sobre un pergamino de gran calidad junto a tintas variadas que se extraían del oro, la plata, el lapislázuli y otras piedras preciosas.

Por si quieres saberlo, te voy a decir puntualmente: el trabajo de la escritura hace perder la vista, doble la espalda, rompe las costillas y molesta al vientre, da dolor de riñones y causa fastidio a todo el cuerpo. Por eso tú, lector, vuelve las hojas con cuidado y aleja tus dedos de las letras, porque igual que el pedrisco destroza una cosecha, así el lector inútil borra el texto

y destruye el libro²².

En abril del año 1091 los monjes Domingo y Muño culminaron el *Beato de Silos*. Como colofón, y siguiendo la costumbre, daban gracias a Dios por haberles dejado culminar su obra:

Bendito sea el Señor que me condujo al puerto de esta obra.
Bendigo también al rey del Cielo que me ha hecho llegar sin
daño al final de este libro, amén.

Umberto Eco (1997) destaca el gusto de este beato por los aspectos sensibles de la realidad. La simplicidad y la inmediatez de los mensajes y los colores, rasgos del gusto medieval, aseguraban que este códice de Silos siempre iba a ser recordado por los peregrinos, antiguos y modernos, «como un canto de aliento y esperanza» (Serna González, 2002: 8).

Un factor invariable en la fabricación de cada códice era su procedencia monacal. En los *scriptoria* de los monasterios medievales, con la autoridad de los decretos sinodales y con el apoyo de los reyes, la Iglesia produjo obras de un nivel estético sobresaliente. Como era habitual la jornada del monje se dividía entre la oración y la contemplación, no obstante en el *scriptorium* de Santo Domingo de Silos la jornada también incluía horas para el *lavoro*. A finales del siglo x los monjes Munio, Domingo y Pedro comenzaron a trabajar en el códice conocido como *Beato de Silos* (Boylan, 2005: 173-205). El Abad Fortunio, sucesor del Abad Domingo, decidió invertir los recursos necesarios para la realización de este exquisito manuscrito silense.

Como en el caso de los restantes Beatos, que pretendemos reseñar en los capítulos siguientes, las ciento seis iluminaciones del *Beato*

²² Esta y la siguiente cita forman parte del colofón de la edición facsímil del *Beato de Silos* conservada en The British Library.

de Silos, confeccionadas entre 1091-1109, ilustraban el camino hacia el Apocalipsis. Referencia fundamental en el monacato, el motivo apocalíptico tuvo una notable repercusión a lo largo de la Alta Edad Media. Al fin y al cabo el mensaje es optimista, ya que la victoria caerá del lado de los buenos. Los colores exuberantes que se emplearon para componer todas las imágenes de *Beato de Silos* demuestran este optimismo.

John Williams (1994: 20 y 118-130) declara lo inusitado de encontrar un tesoro tan singular y espléndido escondido en las cordilleras de Cantabria. Por el contrario, opinamos que, teniendo en consideración la época de la que estamos hablando —años de migración de numerosas civilizaciones, en los que la cultura oriental, y otras, llegaban a la península ibérica desde Europa y África, años de mayor prosperidad cultural y artística, tanto literaria como plástica—, no resulta tan extraño que se produjeran obras como la referida. No es solamente el estilo artístico conocido como mozárabe, sino que la sinergia de estilos diversos que coexistieron no pudo por más que manifestarse en los espectaculares códices del Beato de Liébana y en sus consiguientes copias, entre las cuales se encuentra el *Beato de Silos*.

CAPÍTULO IV

Beato de Liébana y los Beatos

A. Beato de Liébana

*Omnium tamen librorum thecae
hunc librum credas esse claviculam*
(«De todos los libros,
debes creer que este es la clave»)

El Beato de Liébana vivió en la actual Potes, en Asturias, en un monasterio arropado por los de Liébana, San Salvador, Aguas Cálidas, Santiago, San Miguel, San Pedro y otros. Él es, «como nuestro Berceo, un monje que escribe para otros monjes» (Saugnieux, 1982a: 153). Sabemos de su existencia por la controversia que suscitó junto a su compañero Eterio, obispo de Osma, al contradecir a Elipando (756-807), el arzobispo primado de Toledo, y a Félix de Urgel, quienes proponían la doctrina teológica del «adopcionismo», que afirmaba que Cristo era solamente hijo «adoptivo» de Dios. El Beato de Liébana estaba convencido de que esta teoría era errónea y por eso escribió *O Dei verbum, apologético* (785), en el que explicitaba sus creencias radicalmente diferentes y asentadas con firmeza en la ortodoxia católica. En el proceso se vio implicado el propio emperador Carlomagno, que convocó un concilio en Ratisbona en el que se ratificaron las posturas del monje de Liébana frente a los herejes. Se puede decir que a partir de este momento la región cántabra, y más concretamente la persona del Beato de Liébana, comienza a ser conocida en el ámbito internacional. De la misma forma *O Dei verbum, apologético* propició la relación del Beato de

Liébana con el culto a Santiago para su festividad en la liturgia mozárabe. La alabanza que le dedicó el apóstol supuso el inicio del culto posterior de Santiago como patrón de España y propició el descubrimiento de su sepulcro.

Además conocemos al Beato de Liébana por su obra principal, el extenso *Comentarios al Apocalipsis*, que redactó durante los años del reino de Alfonso I de Asturias (739-757) y que dedicó al citado Eterio de Osma. Con *Comentarios* se aseguró un lugar destacado en el campo de la codicología medieval. De hecho se puede considerar al Beato de Liébana como el primer escritor de Cantabria. Con su ingente biblioteca en el cenobio lebaniego, reforzada con libros de los pensadores más iluminados hasta entonces —entre los que estaban los orientales y los romanos—, se pone a la cabeza de la teología en un momento agitado, el siglo VIII (Fernández Vega, 2006: 71). En el año 776 finalizó la primera versión de *Comentarios al Apocalipsis* y en el año 786, en plena controversia adopcionista, completó la segunda y última redacción de su inquietante obra²³, una de las literaturas más fascinantes de la Edad Media. Probablemente la escribió en el monasterio de San Martín de Turieno, que cambiaría de nombre en el siglo XII por el de Santo Toribio de Liébana, donde el Beato de Liébana, junto a otros intelectuales, se refugió ante la invasión musulmana. Resulta irónico que este mismo influjo árabe es el que posteriormente proporcionará numerosos detalles de sublimidad al acabado de una de las copias más famosas del código de Liébana. Hablamos del *Beato de Silos*, del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

El código original de Liébana desapareció en los años del Renacimiento; lo más probable es que fuera quemado en esta iglesia de

²³ El Simposio de 1976, que se celebró sobre el *Fragmento de Silos*, señala que en el año 786 fue confeccionado el primer ejemplar.

Santo Toribio. Afortunadamente se encargaron una veintena de copias²⁴ que se llevaron a cabo con una dedicación y un esmero admirable, y hasta hemos podido comprobar que la mayoría contiene más folios y más miniaturas que el propio original. Todas estas copias creadas en la cumbre de la miniatura medieval en varios lugares de Europa fueron manufacturadas en los siglos IX al XIII²⁵, en el interior de los monasterios, cuyas murallas aseguraban la protección de pintores y escribanos. Se las conoce como «Beatos», a raíz del nombre de su predecesor, el citado Beato de Liébana. Además los Beatos nos revelan un mosaico de influencias culturales coetáneas a su composición, ya sean del arte árabe en las más tempranas o del arte carolingio en las posteriores. Las interrelaciones entre las copias existentes son complejas y difíciles de reconstruir (Wolf, 1988), pero trataremos de hacerlo a lo largo de este capítulo.

En *Comentarios al Apocalipsis*, el Beato de Liébana demostrará un gran dominio de la palabra escrita, enlazando, como ya estudiamos en el caso de Gonzalo de Berceo, influencias de variada procedencia. Aporta su interpretación del último capítulo de la Biblia, el Apocalipsis, que inspiró a San Juan en el exilio en la isla de Patmos (Vivancos, 2003: 18). Tras una visión, alrededor del año 95, San Juan transcribió el libro perturbador y misterioso del Nuevo Testamento, estableciendo una comunicación entre Yahveh y un elegido. Sin duda, en la época medieval, la idea de recibir mensajes del cielo a través de revelaciones estaba muy normalizada. Los mensajes del código del Beato de Liébana en el siglo VIII provocaban similar desasosiego o afirmación del credo tanto en los oyentes analfabetos como en los lectores aristocráticos y eclesiásticos.

Algunos Santos Padres ya habían intentado desentrañar el significado del texto de San Juan. Con su *Comentarios al Apocalipsis* el

²⁴ Que se conservan en el Centro de Estudios Lebaniegos, en Potes, Cantabria.

²⁵ El Beato más temprano que se conserva es el conocido como el Vit. 14-1 (Klein, 1976: 11).

Beato de Liébana trataba de predicar sobre el Apocalipsis y procurar remedios para que el peregrino pudiera encontrar el paraíso y no fuera condenado al infierno. Eran enmiendas y recomendaciones que comprendían desde situaciones de la vida cotidiana hasta cualquier manifestación artística que tuviese lugar. En último lugar pedía al Espíritu Santo que abriera a los hombres la puerta a la vida espiritual, con lo que demuestra su deseo de que los lectores penetren cada día un poco más en los misterios de la vida interior e invisible (Williams, 1978-1980: 5-36).

Además de ser un gran escritor el Beato de Liébana ha pasado a la historia del arte por este códice del siglo VIII, pues los textos estaban intercalados con suntuosas iluminaciones. Sabemos que el códice contenía ilustraciones porque en determinados textos aparece la inscripción *storia sunsequente picturae* («pintura adjunta al comentario»). Estas iluminaciones que diseñó tenían el propósito de plasmar visualmente los mensajes predicados en los comentarios adyacentes; son símbolos figurativos que anuncian las misivas contenidas en el libro del Apocalipsis y que ayudan a dar inminencia a las profecías encontradas en el texto. Además, al igual que ocurre con las copias posteriores las ilustraciones, tanto su temática como las técnicas empleadas, fueron fundamentales para la evolución estética de la pintura mozárabe y románica (Franco, 2003).

B. Fuentes y antecedentes del Beato de Liébana

Otra de las principales aportaciones del Beato de Liébana es su técnica para orquestar una multitud de precedentes artísticos en el momento de componer el código: es el estilo que se ha denominado «mosaico». Después de transcribir los versículos del Apocalipsis desarrollaba el texto en forma de comentario utilizando variadas fuentes y estilos. Este *modus operandi* producía imágenes que ofrecían al lector u oyente una poderosa visión de los mensajes de la Biblia. Este procedimiento pone de manifiesto la voluntad y extraordinaria habilidad del Beato de Liébana para enlazar, ensartar y combinar numerosas citas procedentes de variados orígenes. De igual modo procedió el poeta Gonzalo de Berceo, como vimos en el capítulo II, recapitulando y extrayendo valiosos conceptos de las obras de sus predecesores, que en muchos casos coinciden con los del Beato de Liébana.

El Beato de Liébana llevó a cabo la libre compilación de las doctrinas de los más notables escritores cristianos y clásicos como San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, Fulgencio, Gregorio Magno, Primasio, Prudencio o Ticonio, autor norteafricano que influyó de forma apreciable en la exégesis bíblica con su *In Apocalypsin*, obra de finales del siglo IV²⁶.

Lo cierto es que, si el acopio de fuentes responde a lo que los estudiosos de textos han afirmado, la pequeña biblioteca a su disposición estaba más nutrida de lo que un vistazo superficial haría suponer [...] No hay razones para negar que al menos los autores que el propio Beato menciona en el prefacio comentado debían estar a su disposición, dado que no se trata de una mera cita, sino que de la mayoría se toman textos de cierta extensión y de algunos, como san Isidoro, Jerónimo o Gregorio Magno, se consultan obras diversas, eligiendo siempre los párrafos más idóneos a las intenciones, lo que

²⁶ Para una mejor comprensión de la tradición de Beato de Liébana en el siglo X y la función de sus comentarios consultar la obra de Williams (2006: 107-116).

exige una lectura minuciosa de la obra completa.

(Yarza Luaces, 1998: 47)

Podríamos considerar a Ticonio (330-390 d.C.) su principal fuente, quizá el recurso primario. Las referencias políticas ajenas a su mundo y a su tiempo que realiza el Beato de Liébana, y que son conocidas como «paisajes africanos», hacen referencia a los textos del citado Ticonio. Asimismo filtra levemente descripciones y pregones que relatan la lucha ideológica contra los vándalos arrianos en su época. Las ideas y predicamentos de Ticonio podrían haber servido como modelo para las miniaturas que trazó el Beato de Liébana en su obra —también Berceo conoció los escritos de Ticonio—. A pesar de que el texto de *In Apocalypsis* se perdió podemos hallar su esencia en *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*.

De la lectura de San Agustín (354-430 d.C.) el Beato de Liébana formuló la interpretación alegórica que otorga al número 1000, aplicado a los años —es decir, un milenio—, un valor simbólico (Scholem, 1966). Como el santo Fundador del siglo IV el Beato de Liébana describió los temores propios del siglo, las tentaciones y consternaciones de la psique humana sin dejar de reconocer que solamente en la reconciliación con Dios se encuentra la paz eterna y el triunfo sobre los demonios (San Agustín, 1979: 19). Igual que San Agustín la escritura del Beato de Liébana supone una reflexión de la espiritualidad; ambos son tesoros de la literatura española. Desde la obra de Ticonio hasta la de San Agustín se nutre de toda la exégesis cristiana apocalíptica (Muñoz Alonso, 1942-1943). Para compilar la doctrina de San Agustín, autor de las *Etimologías*, de los tratados conocidos como *Cuestiones del Antiguo Testamento*, de *Vidas de Padres* y de *Oficios eclesiásticos*, el Beato de Liébana se valió del enriquecedor saber acumulado en los comentarios místicos de autores clásicos como Cicerón, Marco Vitruvio y Platón (Berceo, 1980; Williams, 1978-1989).

Prudencio (348-415 d.C.), poeta latino de origen hispanocristiano, ejerció una profunda influencia, tanto literaria como iconográfica, en el arte de la Edad Media. Su poema alegórico *Psychomachia* se destaca por su originalidad y muestra una profunda comprensión de las cuestiones teológicas. La obra narra los combates de las virtudes contra los vicios en una polarización bimembre: fe contra idolatría y castidad contra lujuria. En los escritos de Prudencio las siete virtudes logran la victoria sobre los siete vicios. En los versos finales de *Ditoqueo* Prudencio alude a los veinticuatro ancianos apocalípticos, que con cítaras, coronas y copas alaban al Cordero, icono medieval del Hijo de Dios y único digno de abrir el libro de los siete sellos. Este mismo motivo religioso plasmado en el poema será reproducido algunos siglos después en las iluminaciones de los Beatos.

Junto a los mencionados el Beato de Liébana habría manejado obras de Victorino, Cipriano, Casino, Filastro, Hegesipo, Cirilo, Apringio de Beja, San Ireneo, San Isidoro de Sevilla y Ambrosio de Autpert, autor contemporáneo al Beato. De Apringio de Beja, obispo hispalense que vivió en el siglo VI²⁷, podría provenir la interpretación de los siete sellos apocalípticos que siguen el rito de la misa mozárabe: Encarnación, Nacimiento, Pasión, Muerte, Resurrección, Gloria y Reino (Lumsden, 2001). Siguiendo la pauta exegética de Primasio, San Cesáreo de Arlés escribió alrededor del año 550 d.C. unas homilías sobre el Apocalipsis. De Gregorio de Elvira, autor también del siglo IV, hacia la segunda mitad, el Beato de Liébana pudo extraer pasajes bíblicos como el del arca de Noé, que era uno de los temas a menudo reproducidos en los Beatos. Por su parte los nombres del Anticristo podrían haber sido tomados de los escritos de San Ireneo (130-202 d.C.) como *Contra las Herejías*. Con respecto a San Isidoro de Sevilla (556-636 d.C.), el que fuera arzobispo de la capital andaluza, el Beato de Liébana con *Comentarios del*

²⁷ Lo único que conocemos con exactitud sobre la vida de Apringio de Beja es que vivió en la época de Teudis (531-548 d.C.) (Codoñer, 2010: 49).

Apocalipsis de San Juan contribuyó a mantener viva la tradición isidoriana.

Llegados a este punto debemos situar el códice original del Beato de Liébana (año 780) en su contexto histórico y cultural. Las más remotas manifestaciones de textos ilustrados se remontan al antiguo Egipto. En opinión de Wilhelm Neuss (1936: 507-523) las representaciones de la figura humana tienen una tradición norteafricana; el *Pentateuco Ashburnham* es una de las raíces iconográficas (v. **figura IV.1**). Se trata de uno de los primeros manuscritos iluminados que se conservan —data del 400 al 600 d.C.— y ha sido objeto de multitudinarios estudios. Actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

Como ha observado Neuss (1936: 507-523) es interesante para nuestro trabajo analizar las raíces iconográficas del Beato de Liébana. Próximamente veremos en el análisis de los libros que conocemos como Beatos que hay conexiones iconográficas entre ellos y el *Pentateuco Ashburnham*: por ejemplo, los cuerpos desnudos flotando en la mitad inferior del folio (v. **figura IV.1**). Como vamos a ver en las siguientes páginas estos personajes nos recuerdan a los de las escenas de «El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15) presentes en los Beatos que hemos incluido en nuestro estudio (v. **figura IV.6**, imagen de «El Juicio Final» incluida en el *Beato de Fernando I y Doña Sancha*). Este vínculo que hemos localizado nos hace interrogarnos: ¿estamos ante la temprana representación de estas figuras —seres humanos— que han perdido su alma, motivo recurrente en la gran mayoría de los Beatos?

Otro antecedente de las iluminaciones medievales son los sellos antiguos de Oriente medio, fechados hacia finales del siglo VII a.C. El contenido alegórico de estos sellos conecta con las imágenes de los manuscritos de la Edad Media. Los símbolos impresos sobre los sellos de la antigua Asiria revelan aspectos culturales de sus creadores, al igual

que los códices medievales nos esclarecen por medio de signos algunos de los misterios de la época.

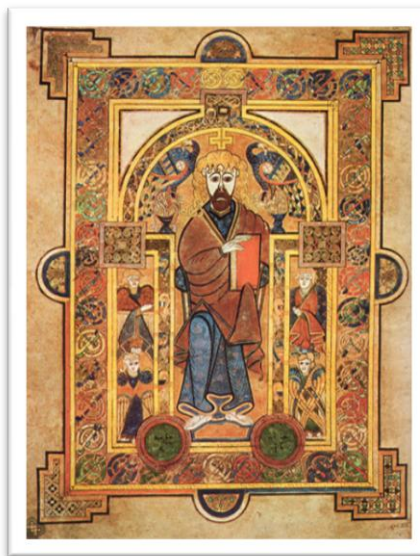
C. Libros de horas medievales

Para comprender mejor los códices producidos en varios monasterios del norte de España desde Asturias hasta Cataluña, conviene analizar tres, contemporáneos a la obra del Beato de Liébana. Vamos a repasar los libros *Kells* (ca. 750), *Lindisfarne* (698) y *Códex Aureus* (ca. 750).

En la Edad Media existía lo que se llamaban «libros de horas», que se utilizaban para oficiar los ritos cristianos desde la Pascua hasta el Pentecostés. En principio, la mayoría de ellos habían sido escritos en pergamino de piel de ternera, oveja o cabra, pero en la Baja Edad Media los manuscritos empezaron a escribirse sobre papel. Estos libros, que se decoraban con oro y plata, lapislázuli y otras piedras preciosas sobre pergamino de púrpura, eran las obras de mayor éxito en la época medieval.

El primero de los ejemplos es el *Libro de Kells*²⁸, contemporáneo a *Comentarios al Apocalipsis*. El clérigo y crítico de música irlandesa, Giraldus Cambrensis, conoció este códice celta en el siglo XII y lo definió como «trabajo de ángeles» (v. **figura IV.2**). Los trescientos cuarenta folios compuestos por los monjes celtas están intercalados con iluminaciones repletas de simbolismo cristiano. Junto a esta iconografía hay manifestaciones de arte insular en forma de nudos celtas, bestias mitológicas y las letras mayúsculas que introducen los capítulos.

²⁸ Originalmente confeccionado en la abadía irlandesa de Kells, en Iona, en el siglo VIII, ahora se encuentra en la biblioteca del Trinity College en Dublín.



Libro de Kells

El suntuoso manuscrito tiene una historia turbulenta: algunos de los folios desaparecieron, mientras que su portada original, que también ha desaparecido, estaba ricamente adornada de piedras preciosas (Mackworth-Praed, 1993). La extraordinaria belleza, la limpieza y la simplicidad de este libro de horas encuentran cierta similitud estética en el *Beato de Silos*, materia imprescindible de nuestro estudio de la que vamos a ocuparnos en el próximo capítulo. Como veremos el *Beato de Silos*, al igual que el presente *Libro de Kells*, estableció conexiones con la escuela carolingia, entre otras corrientes que le sirvieron de referencia artística.

Otro códice del siglo VIII, que nos muestra la singular belleza de la tradición de los manuscritos iluminados de la Edad Media, es el ya apuntado *Libro de Lindisfarne*, la cumbre del arte medieval anglosajón, elaborado en el monasterio de Lindisfarne, isla al norte de Gran Bretaña. En la imagen adjunta, San Juan se coloca la mano en el pecho, justo debajo de su corazón, lo que podría interpretarse como una imposición (v. **figura IV.3**).

En las restantes miniaturas de este códice contemplamos

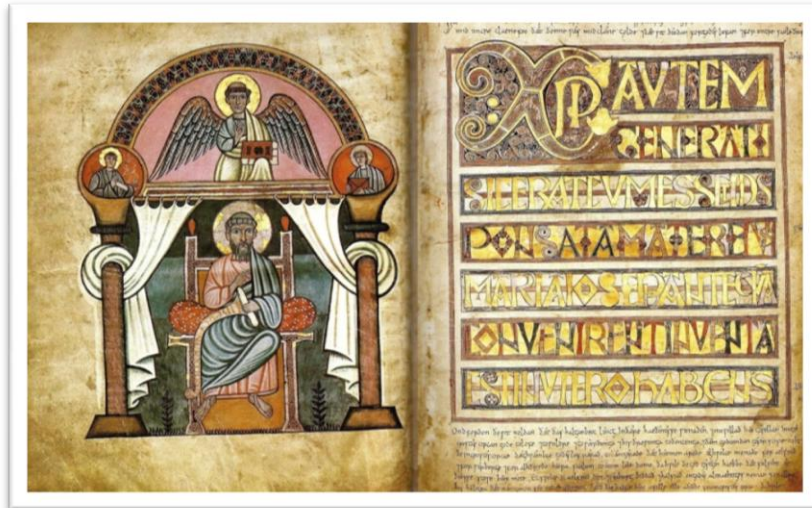
nuevamente el efecto obtenido de la yuxtaposición de la iconografía cristiana y el arte insular. En la Edad Media, como ya sabemos, el arte se desarrollaba en el interior del monacato, por lo que el *Libro de Lindisfarne* es producto de la cultura monástica, de la misma forma que lo son todos los manuscritos iluminados de la Edad Media. Como en el *Libro de Kells* y en los Beatos, en las iluminaciones de este códice de Lindisfarne se constata la orquestación de influencias cristianas, de estilos artísticos como el carolingio o el arte clásico de Grecia junto a expresiones artísticas de procedencia insular.



Libro de Lindisfarne

El *Códex Aureus de Estocolmo*, también conocido como *Códex Aureus de Canterbury* (v. **figura IV.4**), es un bello ejemplo de los últimos códices de la escuela carolingia²⁹.

²⁹ En el siglo XVI estaba en España y en 1690 fue comprado para la colección del rey de Suecia.



Códex Aureus de Estocolmo

Producido en Canterbury, Southumbria, en Gran Bretaña, estamos frente a un códice con elementos decorativos de procedencia insular e italiana y un texto sobre los cuatro evangelios. Está elaborado sobre pergamino e intercala páginas teñidas de púrpura, lo que los imperios romanos y bizantinos reservaban para manuscritos imperiales, con una escritura de oro y plata. Este *Códex Aureus* es el ejemplo más antiguo de los conservados en el que observamos iniciales laminadas en oro.

Estos tres códices espléndidos a los que acabamos de referirnos se establecen como los tesoros de la cultura medieval. Sus conjuntos iconográficos representan la cultura clásica por vía carolingia. Como hemos mencionado la ubicación de la península ibérica hizo que se ampliara la influencia del norte de África, de donde a su vez se filtró la cultura tanto del mundo clásico como del mundo árabe. En España los estilos prerrománico, románico y gótico se mezclaron con los estilos clásico y norteafricano, con lo que se llegó a originar una colección iconográfica única, pues tales pinturas solo han podido ser localizadas en el arte de la península ibérica. Si analizamos las características que los tres libros de horas insulares mencionados tienen en común con los Beatos, debemos destacar sobre todo la iconografía, que nos muestra una falta de perspectiva pictórica en la composición, a la vez que ejecuta

gestos dotados de gran energía. Son aspectos que se encuentran a su vez en el arte románico y en el carolingio, dos estilos presentes en el arte de la España medieval.

D. Interrelaciones entre los Beatos. Estilos

Existen dieciocho códices de los Beatos, copias del manuscrito original del texto del Beato de Liébana del siglo VIII que desapareció en el siglo XIV. Posiblemente, algunos de ellos son copias de copias que se encuentran repartidos por diversas partes de Europa. En Potes, en la frontera de Asturias con Cantabria, se creó un Centro de Estudios Lebaniegos que cuenta con el facsímil de cada uno de estos Beatos (Yarza Luaces, 2005: 31-315). Son: el *Beato de El Escorial*, que ahora se encuentra en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial; el *Beato de Fernando I y Doña Sancha* que está actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid; el *Beato de Girona*, hoy en la propia Girona, en el Archivo Capitular de la catedral; el *Beato de la Seo de Urgel*, en la misma Seo de Urgel, en el museo Diocesano; el *Beato de Las Huelgas* y el *Beato de Magius*, que se conservan en la biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York; el *Beato del Burgo de Osma*, en tal localidad soriana, en el Archivo de la catedral; el *Beato de Lorvão*, sito en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa; el *Beato de Manchester*, en la biblioteca de la John Rylands University; el *Beato de Saint-Sever*, el *Beato navarro de Paris* y el *Beato de San Andrés de Arroyo*, actualmente en París, en la Bibliothèque Nationale de France; el *Beato de San Millán*, en la Real Academia de la Historia, en Madrid; el *Beato de San Pedro de Cárdena*, también en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional; el *Beato de Silos*, en Londres, en la British Library; el *Beato de Tábara*, de nuevo en Madrid, en el Archivo Histórico Nacional; el *Beato de Turín*, en la Biblioteca Nazionale Universitaria de la misma ciudad italiana; y, por último, el *Beato de Valcavado*, que se guarda en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid.

Ya hemos contado que el manuscrito original del Beato de Liébana fue compuesto en el año 780 a.C. para ilustrar la escritura del libro del Apocalipsis del nuevo testamento. Sus copias, los Beatos, tratan la misma temática que el original, materias tomadas del último libro de la Biblia: «el

infierno», «Cristo en Majestad», «la Aparición de Cristo en la nube» o «el encargo a San Juan para que escriba el Apocalipsis», motivos repetidos en abundancia, junto a «los mensajes de las siete iglesias», «el arca de Noé», «la visión de Dios antes de la apertura de los siete sellos», «el Cordero y los cuatro seres vivientes», «los cuatro jinetes del Apocalipsis», «la apertura del quinto sello», «la caída de las estrellas», «los cuatro ángeles frenando los cuatro vientos», «la palmera como metáfora», «el silencio del cielo», «la aparición de los siete ángeles con trompetas», «el ángel del abismo y las langostas infernales», «los caballos de fuego y sus jinetes», «San Juan recibiendo el mensaje y «la vara para medir el templo», «el Anticristo matando a los dos testigos, Enoch y Elías, y la ascensión al cielo de los dos», «el templo con el arca de la alianza», «las bestias surgiendo del abismo», «la lucha de la serpiente contra el hijo de la mujer», «la fábula de la zorra y el gallo», «las tablas del Anticristo», «el Cordero sobre el monte Sión», «el Hijo del Hombre en la nube», «el ángel con la hoz», «los siete ángeles y sus mandatos», «las siete plagas», «los siete ángeles derramando sus copas», «la salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta, el ángel y San Juan», «la gran Meretriz de Babilonia y los reyes de la tierra», «la mujer sobre la bestia de siete cabezas», «el triunfo del Cordero sobre los reyes», «el fuego de Babilonia y el duelo de los reyes y los mercaderes», «el ángel arrojando la piedra del molino al mar», «la adoración de Dios en el cielo», «el Jinete Fiel y Veraz sobre el caballo blanco», «el ángel en el sol», «el triunfo del jinete sobre la bestia», «el ángel encadena a Satanás», «el trono de los justos y las almas de los mártires», «el último ataque de Satanás después de mil años de prisión», «el diablo, la bestia y el falso profeta lanzados al fuego», «la cruz de Oviedo», «el Juicio Final», «la nueva Jerusalén celestial», «Cristo en su trono y el río de la vida», «San Juan postrado a los pies del ángel», «el sueño de Nabucodonosor acerca de la estatua y la piedra que rueda», «la adoración de la estatua de oro y los tres jóvenes en el horno», «la Cuarta Visión, el sueño de Nabucodonosor sobre el árbol que llega al cielo y la

visión de sí mismo paciéndose hierba», «la Quinta Visión, el festín de Baltasar», «la Sexta Visión, Daniel en el foso de los leones», «la Séptima Visión, del anciano de muchos días y las bestias del mar», «la Octava Visión, de la ciudad de Susa y la lucha del macho cabrío con el carnero», «Gabriel instruyendo Daniel sobre el significado de la visión anterior», «el ángel Gabriel y la enfermedad de Daniel», «el segundo encuentro con Gabriel» y «la Undécima Visión, Daniel contemplando al ángel sobre el río Tigris».

La mayor parte de los Beatos principian por una ilustración de la cruz de Oviedo (como por ejemplo el *Beato de San Millán*, v. **figura IV.5**), signo de cristianismo y de protección, que suele colocarse también justo antes de la escena del Juicio Final, otra composición común en los Beatos, como en el de *Fernando I y Doña Sancha* (año 1047) (v. **figura IV.6**) y en el de *San Andrés de Arroyo* (ca. 1220) (v. **figura IV.7**). Dentro de las ricas y complejas ilustraciones se reiteran ciertos adornos en los espacios intermedios como el ángel que señala un texto con el brazo derecho (Franco, 2003: 73-218). Un ejemplo demostrativo se halla en el *Beato de San Andrés de Arroyo* (v. **figura IV.8**). Destacan asimismo el arca de Noé presente en el *Beato de Fernando I y Doña Sancha* (v. **figura IV.9**) y «La palmera de los justos», tema recurrente en los Beatos, que cuenta con un elegante ejemplar en el *Beato de Girona* (975) (v. **figura IV.10**), el cual también incluye una ilustración, «La extraña ave y la serpiente» (v. **figura IV.11**), que también se presenta el *Beato de Saint-Sever*. Observemos, para terminar, la «Visión del Cordero» del *Beato Magius* (ca. 945) (v. **figura IV.12**) y «El tercer ángel toca la trompeta» del *Beato de Tábara* (970) (v. **figura IV.13**).

Se conservan dieciocho Beatos y son más de setenta los temas nombrados arriba que se repiten en cada uno de ellos, por lo que sería una tarea de enormes proporciones pararse a detallar cada una de las iluminaciones. Como parte esencial de nuestra investigación,

analizaremos solo algunas de las miniaturas existentes, las que hemos considerado fundamentales para alcanzar nuestro objetivo, esto es, aquellas que explicitan las creencias y las doctrinas cristianas. Entre la veintena de copias del manuscrito original del siglo VIII hemos seleccionado las que consideramos que supusieron en su momento un mayor impacto para el espectador, haciendo hincapié en aquellas que tratan directamente el tema del fin del mundo.

A lo largo de la Alta Edad Media, las iluminaciones se convirtieron en un género artístico en sí mismo. Dotadas de una singular belleza, enfatizaban una decoración colorista y figurada. Ninguna otra obra o grupo de obras conocidas en la historia del arte ha podido representar con mayor énfasis el fascinante crisol de influencias en que se convirtió la península ibérica durante la Edad Media que el arte presente en los Beatos (Mentré, 1976: 51-52). En Asturias, Cantabria, La Rioja o Cataluña los monacatos de todo el norte de España promovían la elaboración de Beatos con el objetivo de difundir la palabra de Dios a los peregrinos a través de las espectaculares iluminaciones que acompañaban los textos. Es relevante que mencionemos que el estilo de los Beatos fue evolucionando con el paso del tiempo. Para los eruditos en la materia los Beatos del siglo X son los más sublimes. En algunos de ellos se observa la fuerte influencia de la cultura árabe, sobre todo en los Beatos de los siglos X al XII, estrechamente relacionados con el mozárabe, la más espectacular manifestación de la yuxtaposición de culturas que tuvo lugar en la península ibérica en la Edad Media. La muestra más evidente de la fuerte influencia mozárabe no es otra que el *Beato de Silos* (1009-1109), uno de los Beatos más tempranos del que nos vamos a ocupar en el capítulo siguiente. De entre todas, merece especial atención la iluminación «Juan se postra a los pies del ángel» (Apocalipsis I, 17) (v. **figura V.38**), que analizaremos en las siguientes páginas.

En otros Beatos, no obstante, el arte mozárabe se mezcló de

manera magistral con el de las escuelas carolingias y la franco-insular, lo que proporcionó manuscritos tan raros como exquisitos. Notamos una poderosa incidencia internacional en «Visión del trono y las cuatro bestias», del ya señalado *Beato de Fernando I y Doña Sancha* (v. **figura IV.14**) y en «Mujer sobre la bestia bermeja» del *Beato de Saint-Sever* (ca. 1050) (v. **figura IV.15**), donde confluían la tradición hispano-visigoda y la bizantina (Kitzinger, 1976: 358-378). Según dónde se hiciera y por quiénes cada manuscrito demostraba las variaciones distintivas del propio estilo.



«El diluvio», *Beato de Saint-Sever*

Wilhelm Neuss (1931) concluye que es el *Beato de Saint-Sever* el que reproduce con mayor fidelidad las iluminaciones del código original (v. **figura IV.16**). Como la mayoría de los Beatos, el de *Saint-Sever* representa el estilo románico, aunque a su vez encarna una de tantas filiaciones de la serie mozárabe de los Beatos. La iconografía es en su mayoría española, pero el estilo proviene del racionalismo francés (Cinotti, 1968: 365-369), lo que se manifiesta en el sentido de caos físico y moral producido por una destrucción que afecta a la carne igual que al alma y que pone en duda la supervivencia de los valores espirituales. Es lo que se encarna en la iluminación «El diluvio» (v. **figura IV.17**), la total

aniquilación de la humanidad.

Es muy probable que Pablo Picasso conociera las iluminaciones de este códice de Saint-Sever en el momento de composición de su famosa obra «Guernica» (v. **figura IV.18**), que pintó como respuesta al bombardeo de la ciudad vasca de Guernica, en abril de 1937 (Rosa, 1975). Picasso renunció al color para enfatizar el drama, y tanto en su cuadro como en la iluminación medieval se exteriorizan gestos que hoy podríamos decir expresionistas. Al respecto, Mireille Mentré ha escrito:

Estas imágenes han llamado la atención por su carácter extremadamente original, desconcertante, incluso, por su extraña concordancia con la sensibilidad estética contemporánea y con el genio creador hispánico.

(Mentré, 1976: 89)

Pero no solo de «El diluvio» pudo tomar ideas Picasso, sino también de «La mujer sobre la bestia», iluminación presente en el *Beato de Lorvão* (1189) (v. **figura IV.19**), y del fragmento de la Biblia, del Apocalipsis, a que hace referencia, que se utilizan para expresar la destrucción.

Y vi cuando abrió el Cordero el primero de los siete sellos... Y vi, y he aquí un caballo blanco, y el que montaba sobre él tenía un arco... y marchó victorioso y para vencer... Y salió otro caballo, rojo, y al que montaba sobre él le fue dada orden de quitar la paz de la tierra... y le fue dada una gran espada... Y vi, y he aquí un caballo negro, y el que montaba sobre él tenían una balanza en la mano... Y vi, y he aquí un caballo de color macilento, y el que montaba sobre él tenía por nombre Muerte.

(Apocalipsis, VI, 1-8)

El *Beato de Girona* (975) procede del monasterio de san Salvador de Tábara, en la provincia de Zamora. Refleja el carácter de su creador, el sacerdote y miniaturista Emeterio, discípulo del gran Magius, por su ímpetu representativo combinado con visiones poéticas. Es poco habitual

conocer el nombre de los maestros, pintores, dibujantes o escribanos, por eso el *Beato de Girona* es un caso singular entre los conservados, además de que uno de los pintores fue una mujer, una monja de nombre Ende (v. **figura IV.20** y **IV.21**). Es uno de los más grandes —consta de 284 hojas escritas a doble columna, de las que solo se han perdido unas pocas— y tiene el mayor número de miniaturas conservadas en un manuscrito —118—, entre las cuales aparece el apóstol Santiago por primera vez. Como ocurre con los demás Beatos, el *Beato de Girona* es una acumulación de influencias, desde la musulmana hasta la escuela carolingia, aunque cabe apuntar que es probable en él percibir distintas intenciones artísticas de la pintura medieval (Marín Martínez, 1975: 170-210). Joaquín Yarza Luaces (1998) ha comentado sobre el asunto que hay algo en la expresión las figuras que implica el conocimiento de textos muy poco frecuentes, tal como las propias imágenes. Dos ejemplos: *La mulier amicta sole* (Apocalipsis XII, 1-18) o el relato de la mujer que «llevaba un hijo en seno» (Apocalipsis XII). Ángela Franco afirma que por este «códice gerundense se proponen modelos carolingios del siglo IX, traídos de la escuela de Tours», donde se crearon este tipo de «Cristo en majestad», que se hizo muy popular como «frontispicio de los Evangelios en la ilustración de las biblias» (2003: 82).

El *Beato de San Miguel de Escalada* (ca. 940) y el *Beato Morgan* o *Beato Magius* (ca. 945), son igualmente casos peculiares, pues sabemos el nombre de su creador. Se trata del citado monje Magius, escribano y pintor, considerado «el Picasso del siglo X», quien se hizo cargo de la confección del primero en el monasterio leonés de San Miguel de Escalada. Es por su autor que también se conoce al segundo beato como *Beato Magius*. Se compone de ochenta y nueve miniaturas. Gracias a una depurada técnica en la que se enfrenta a los problemas exegéticos plásticos comprobamos que Magius probablemente ya había compuesto otros códices iluminados (Raizman, 1980) (v. **figura IV.22**).

Con la escuela de Magius, podemos decir que, verdaderamente, se pasa de la ilustración a la pintura; de los problemas exegéticos a los problemas francamente picturales de la forma y del espacio.

(Mentré, 1976: 137)

Su técnica es de «una perfección sorprendente». Magius originó la revolución pictórica, siendo uno de los primeros pintores en ocupar una página entera con una ilustración. Este hecho nos muestra que algunas fuentes de Magius podían haber sido la escuela carolingia, ya que en los códices carolingios de la abadía de Tours se confeccionaban biblias muy grandes, con pinturas y figuras decorativas muy complicadas (Williams, 1994). En opinión de John Williams, Magius «is most brilliantly illuminated and most crucial to reconstruct of Spanish medieval manuscript illustration» (1991: 11). Magius se refería humildemente a sí mismo como «Magius Pusillus», lo que aún acrecentaba la admiración de sus discípulos por su arte. Entre ellos destaca el miniaturista Emeterio, ya mencionado, que se consideraba «Archipictor Magius» (Domínguez Bordona, 1958: 27).

Vemos que cada beato posee su particularidad, una chispa de originalidad que lo individualiza y lo distingue de los demás Beatos. La particularidad del *Beato de San Andrés de Arroyo* (v. **figura IV.7**) estriba en que contiene la iluminación del Juicio Final más dramática y expresiva incluso si la comparamos con la del *Beato de Silos* (v. **figura V.36**). El tema del Juicio Final es un motivo central en la teología cristiana, especialmente adecuado para expresar la sensibilidad española, en opinión de Joël Saugnieux (1982a). En esta iluminación, las enormes mandíbulas del diablo asemejan a una enorme cueva que ocupa toda la mitad inferior de la página, dentro de la que aparecen otros demonios menores con instrumentos de tortura, junto a los juzgados, desnudos porque han sido desprovistos de alma. El registro superior está ocupado por diversos personajes que esperan para ser juzgados; en el central, un demonio mantiene atados a los condenados para que no puedan escapar

de su destino.

Y vi un gran trono blanco y al que sobre él estaba sentado, de cuya faz huyó la tierra y el cielo, y no se halló lugar para ellos. Y vi los muertos, los grandes y los pequeños que estaban de pie delante del trono; y se abrieron los libros. Y otro libro de abrió, que es el de la vida; y fueron juzgados los muertos por lo que estaba escrito en los libros, conforme a sus obras. Y el mar dio los muertos que en él había, y la muerte y el infierno dieron los muertos que en ellos había... Y la muerte y el infierno fueron arrojados al estanque de fuego.

(Apocalipsis XX, 11-15)

Estamos ante un códice verdaderamente lujoso que incluye lapislázuli traído de Persia y láminas de oro y plata, lo que se demuestra particularmente en dos iluminaciones excepcionales: «El ángel sobre el sol convoca a las almas» (v. **figura IV.23**) y «El ángel prende al dragón» (v. **figura IV.24**). El *Beato de San Andrés de Arroyo* es una de las últimas copias del original y quizás por eso también una de las más poderosas y convincentes visualmente hablando: sus ilustraciones incorporan la tradición hispana altomedieval, aunque pertenece plenamente al estilo románico. Definitivamente, en cuanto a estilo, es el más europeo de todos los Beatos. En él se incorporan elementos procedentes de toda Europa aunque no exterioriza ninguna pista que nos haga considerarlo gótico. El Centro de Estudios Lebaniegos fija la fecha de su fabricación entre 1210-1220.

Nuevas corrientes artísticas y religiosas pusieron fin a una larga tradición de siglos atrás. A grandes rasgos, se va incorporando con mayor profusión el oro y la plata en la decoración de aureolas o nimbos y objetos litúrgicos. Las ilustraciones tienden a hacerse de grandes dimensiones, las figuras a expresar movimiento, a perder rigidez, y las composiciones a mostrar una clara tendencia narrativa. La yuxtaposición de religiones, culturas e influencias de varios estilos artísticos durante los siglos de la Alta hasta la Baja Edad Media en la península ibérica es de singular

trascendencia para los códices de estilo tardoantiguo o carolingio, románico o internacional.

Hemos venido hablando de estilos de los Beatos sin establecer la diferencia y la cronología de todos ellos. Pasamos a hacerlo, sin pretender juzgar un estilo incompatible a otro, pues las influencias internacionales pueden llegar a fusionarse y a compartir rasgos en un beato sin que en ningún momento queden fijadas las características en exclusividad en un estilo determinado. Es así en el *Beato de Silos*, que presenta los estilos de la escuela carolingia, la herencia clásica de Grecia y el estilo románico tejidos entre su predominante estilo mozárabe.

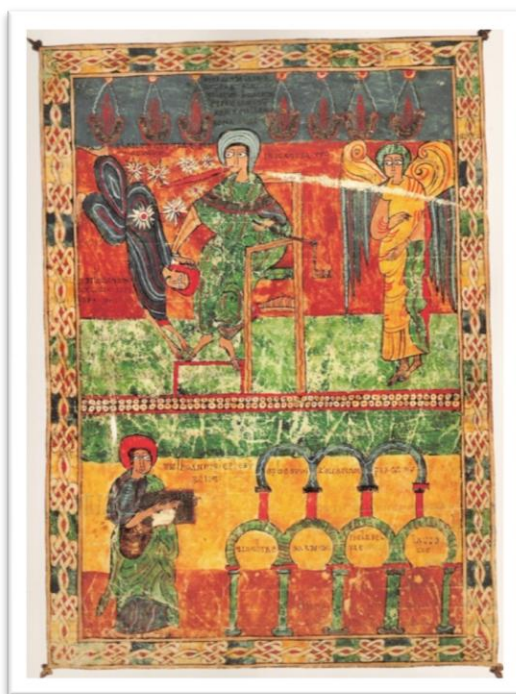
El estilo mozárabe es juzgado el «primer estilo» y se asocia a la belleza y el esplendor de ciertos Beatos tempranos del siglo x. Es en ellos donde las iluminaciones comienzan a ocupar toda una página entera o incluso todo el pliego. Suelen ir enmarcadas con cenefas de motivos vegetales o geométricos, siempre de ricos colores, rematadas en sus esquinas con lazos y nudos de laboriosos diseños. Las figuras adquieren volumen gracias a los pliegues de las vestimentas y los expresivos movimientos. Aparecen los primeros paisajes al fondo y el *horror vacui* o «miedo al vacío» (Mentré, 1994), lo que se observa claramente en la iluminación «Las almas de los mártires ante el altar de Dios», incluida en el *Beato Magius* (v. **figura IV.25**).

A partir de la conquista de Toledo, en 1090, predominará el «segundo estilo», también denominado «leonés». En él se mezclan genialmente las influencias musulmanas —aves, peces, monstruos o letras mayúsculas, que emplean artistas como Magius o Florentius en las lacerías que enmarcan las iluminaciones (Domínguez Bordona, 1957: 49-109; p. 104)— con otras más puramente cristianas, como la carolingia, en la búsqueda del volumen de las figuras. Es conveniente observar que, aunque el renacimiento carolingio se refiere a un periodo fugaz, desde el

fin del siglo VIII hasta el IX, durante el reinado de Carlomagno, su efecto en la península ibérica se extenderá hasta muchos siglos después.

Prácticamente contemporáneos son el *Beato de Valcavado* y el *Beato de Tábara*, ambos fechados en torno al año 970. Del primero, se conoce con certeza que fue iluminado por Obeco y que fue encontrado en el monasterio de Valcavado. Con respecto al autor de las ilustraciones, Yarza Luaces afirma que «su manera de hacer es torpe, dramática y dinámica, consiguiendo a veces superar ciertas limitaciones técnicas con un exceso de movimiento y una capacidad expresiva que se manifiesta en formas nerviosas que llegan a desequilibrar algunas composiciones» (1998: 100).

Una prueba del modo de hacer de Obeco es la historia de «El anciano de la luz blanca» (v. **figura IV.26**), que Juan conoce en una visión antes de recibir el mensaje de las siete iglesias de Asia.



«El anciano de la luz blanca»

El anciano, en el registro superior, es de cabello canoso y de cara brillante; de su boca sobresale una espada y en sus manos sostiene siete estrellas. Juan se postra a sus pies, echándose en hinojos, aunque por la extraña pericia del pintor, que lo ha dibujado excesivamente arriba, pareciera que se está zambullendo. En el registro inferior, Juan está frente a siete arcos de herradura, cada uno de los cuales corresponde a una iglesia de Asia. Siete es el número simbólico de la totalidad, que aquí representa a la Iglesia.

Del *Beato de Tábara* (970) se han perdido gran parte de las ilustraciones. No está muy clara la autoría, aunque se especula que fue el mismo Magius que confeccionó el *Beato Morgan*, aunque también se baraja el nombre de Emeterio (Yarza Luaces, 1998: 96-98). Entre otras razones por el mayor tamaño de las miniaturas sabemos que estamos ante un manuscrito de la «segunda familia», aunque no pertenece a la misma rama que el *Beato de Morgan*. Las ilustraciones son reiterativas, apenas se salen del convencionalismo de los Beatos, con un trazado de las figuras más bien elemental.

El «tercer estilo», que tendrá su máxima expresión en el *Beato de San Andrés de Arroyo*, es el románico, en auge en los siglos XI y XII (v. **figura IV.28**). Con fuerte influencia internacional se producirían otras obras de gran calidad como el *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, el *Beato del Burgo de Osma* (1086) (v. **figura IV.29**), el *Beato de Saint-Sever* o el *Beato de la Seo de Urgel* (v. **figura IV.27**, «Ángeles ante el altar de Dios»), del que solo se ha podido comprobar que llegó a la Seo de Urgel antes de 1147, y en el que nos detendremos en el capítulo IV en su estudio como fuente iconográfica del *Beato de Silos*. Las composiciones se vuelven más complejas y de una mayor diversidad tipológica; las figuras adquieren un volumen casi escultórico con lo que se demuestran los avances en perspectiva.

Una de las tareas que revisten mayores dificultades en el románico es descubrir la personalidad de un escultor o pintor. No poseemos datos que nos sirvan de guía. Además, las diferencias de estilo son muy pequeñas. No interesaba ser original.

[...]

El románico es, en la plástica, un arte intelectual y simbólico. Generalmente no se busca emocionar a un posible espectador. Si acaso, ilustrarle. Tampoco es realista.

(Yarza Luaces, 1996: 9 y 22)

Los últimos códices elaborados en los siglos XII y XIII solían ser mayores que los anteriores. Por estas fechas empieza a desarrollarse el estilo gótico, el «cuarto estilo», directamente relacionado con las miniaturas francesas protogóticas. Se trata de un estilo sinuoso en el que las figuras están muy bien delineadas, como bien se aprecia en el *Beato de Saint-Sever* o el *Beato de San Andrés de Arroyo*, en especial en la extraordinaria ilustración del motivo de «El ángel prende al dragón» (v. **figura IV.24**).

E. La composición de *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*

Retomando el proceso creativo del ejemplar original realizado por el Beato de Liébana hacia 780, *Comentarios al Apocalipsis de San Juan* supone el punto de partida del ciclo apocalíptico hispánico que se desarrollará a través del grupo de Beatos, desde el siglo x, época de esplendor, hasta el siglo xii aproximadamente. La elección del libro sagrado del Apocalipsis para su comentario no es casual; existía un paralelismo entre la situación que vivía la Iglesia de los primeros cristianos y la del siglo viii: persecución y amenaza de la fe. Los tiempos del «milenarismo» o «terror al milenio» requerían de una explicación espiritual ajena a la realidad. Los elementos religiosos contenidos en la literatura apocalíptica, con alusiones al fin de los tiempos, albergaban todos los requisitos imprescindibles para convencer al oyente más escéptico. Constituyen una perspectiva única del temperamento y la espiritualidad castellana en los años medievales. Es por ello que tenemos por muy relevante la tentativa por parte del Beato de Liébana de conciliar las numerosas concepciones escatológicas que se encuentran en la Biblia (Williams, 1992).

Comentarios al Apocalipsis de San Juan se compone de un prólogo, en el que Jesucristo se aparece a San Juan y le encomienda la misión de enviar su mensaje a las siete iglesias de Asia menor, y doce capítulos, en los que se citan cinco series de visiones: la de los siete sellos, la de las siete trompetas, la de las siete señales, la de las siete copas y la lucha de Cristo y el demonio. Se cierra la obra con un epílogo, en el que se narra la visión del Juicio Final, la Jerusalén celestial y la gloria de los Santos en el cielo.

Desde el conjunto de los manuscritos producidos en Occidente durante la Alta Edad Media hasta los códices recreados en el siglo xiii, la serie de copias del texto del Beato de Liébana destaca por su abundancia

y por la especial calidad de sus iluminaciones. A ellas se refiere Meyer Schapiro cuando escribe que,

los dibujos abundan en recursos de la imaginería arcaica: la abierta repetición seriada de objetos, el fraccionamiento de las partes, dos ojos en una cabeza de perfil, extremidades pegadas inorgánicamente a las ropas [...]. Pero aunque en su detalle resulten aparentemente primitivas, un examen detenido pone de manifiesto que estas pinturas se inscriben en una línea de elevado desarrollo del arte. Remontándose al conjunto de ilustraciones originales de fines del siglo VIII [...] estas copias medievales retienen muchos rasgos de una cultura artística avanzada.

(1973: 209)

Aparte de algunas ilustraciones puntuales, como las escenas de la vida de Jesús en el *Beato de Girona* o «La torre de Tábara» en el *Beato de Tábara* (v. **figura IV.30**), la colección de miniaturas del *corpus* de los Beatos es una larga serie de variadas escenas y temas que se repiten con escenografías casi idénticas, aunque dentro de los diferentes estilos artísticos impuestos por la época y su localización.

Son importantes las Biblias, excepcionales algunas cobras como el *Libro de los Testamentos*, pero un conjunto como el de los Beatos no tiene paralelo. Además es algo que diferencia a los reinos peninsulares del resto de Europa, un capítulo donde el lenguaje es distinto y la tradición iconográfica también. Incluso, en el que un producto propio llega a exportarse, aunque no sea más que ocasionalmente, pero en obras magistrales.

(Yarza Luaces, 1998: 304)

En el siglo VIII, algunos escritores orientales empezaron a dudar de la canonicidad de los textos que versaban sobre el Apocalipsis. Por esto la obra fue rechazada por los visigodos, que eran arrianos. Sin embargo, fue aceptada en el IV Concilio de Toledo (633), presidido por San Isidoro, y más tarde reconocida en el III Concilio de Constantinopla (692). La regla de San Isidoro imponía a los monjes la obligación de leer fragmentos en

Pascua y Pentecostés.

Desde que en el siglo XVIII el Padre Floréz publicara la primera edición crítica de los *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, del Beato de Liébana, muchos han sido los que han intentado buscar relaciones entre los códices conservados para profundizar en el estudio del autor y su época. En 1975, Boylan y Sanders clasifican los códices en dos familias, basándose en las diferentes estructuras del texto de las dos versiones del beato (Boylan; Sanders, 1975). Wilhelm Neuss (1931), uno de los tratadistas más destacados, reflexiona sobre las ilustraciones y desarrolla un *stemma* o árbol genealógico con las dos familias y los subgrupos fundamentales. Por último, Peter Klein (1976) intenta acoplar las versiones textuales a las familias pictóricas de Neuss.

CAPÍTULO V

Beato de Silos

A. La influencia islámica y el estilo mozárabe

La islamización es quizá el efecto más bello que caracteriza el arte que se originó en la zona mediterránea durante la Edad Media, desde Italia, Francia y el norte de África hasta España. En gran medida el arte mozárabe es su manifestación en la península ibérica (Subirats, 2003). Los primeros manuscritos del siglo X se corresponden con este estilo artístico y los que se producen con posterioridad, ya en la época románica, siguen con la máxima fidelidad la estética de los primeros, puesto que se reproducen frecuentemente varios episodios de liturgia mozárabe.

Las miniaturas de los Beatos y, en general, de todos los manuscritos mozárabes, nos colocan en presencia de un arte exuberante y audaz, de fondo clásico y esencias orientales, en el que hasta se ha pretendido percibir supervivencias de nuestra primitiva ornamentación hispánica; un arte donde lo naturalista y lo imaginativo aparecen yuxtapuestos, profundamente expresionista, de dibujo rudo y vigoroso, de bizarras coloraciones fuertes y vibrantes, de composiciones sabias refractarias a las líneas y espacios muertos.

(Mentré, 1976: 11)

Este estilo puro mozárabe proporcionaba un toque mágico y majestuoso a las iluminaciones del Apocalipsis confeccionadas en Santo Domingo de Silos, de una manera semejante al arte insular de la tierra de Gales que inspiró los manuscritos iluminados célticos. Sin la contribución de este estilo mozárabe, que descubre una nueva y atractiva dimensión,

el arte plástico de los Beatos hubiera perdido una parte esencial de sus armónicas proporciones y de su particular encanto. Ejemplo de ello podría ser el motivo del jardín como imagen del paraíso, ya que la incidencia mozárabe le dio un carácter sensual a su representación. El arte mozárabe se debió al hacer de los cristianos que huían de tierras musulmanas hacia el norte, llevando con ellos los modelos árabes que influyeron en los talleres de artistas desde el reino Andalusí hasta el camino cantábrico de los peregrinos. Los estilos cristiano, carolingio y bizantino, se vieron enriquecidos por la estética musulmana, que los absorbió para dar como resultado el estilo mozárabe.

El *Beato de Silos*, códice elaborado en el *scriptorium* del monasterio de Santo Domingo de Silos —y que probablemente no se terminó hasta el siglo XI—, posee iluminaciones extraordinarias, poderosas imágenes de influencia mozárabe que habrían sido fuente de inspiración para los artistas de su época. El autor de la mayor parte de estas iluminaciones fue Pedro, el monje-pintor, quien, junto a Munio, muestra en su trabajo un inequívoco estilo mozárabe. En nuestros días apreciamos el descaro de estos maestros iluminadores y hasta la audacia de las evocaciones en tan llamativos colores, que sin duda transfieren un significado universal. Entre otras imágenes que acompañan el manuscrito se encuentra la lucha entre el bien y el mal que describían los folios del Apocalipsis, tema de capital importancia para la Iglesia medieval y para la mentalidad colectiva de la Edad Media, como ya registramos en el capítulo III. La iconografía de esta iluminación sigue la normativa de la época para la ilustración de las escenas apocalípticas: apreciable desproporción de las figuras, representación del mundo espiritual, de mayor importancia que el mundo terrenal, y ausencia de perspectiva (Bunim, 1970). La composición se divide en registros horizontales de diferentes colores para cada uno de ellos que reproducen las *storias*, ordenadas, para ser «leídas», enmarcadas con orlas de diseños mozárabes.

Pero insistimos en que el principal componente estilístico del manuscrito silense es de origen musulmán. Desde los marcos decorados con lacerías y los delicados remates hasta las composiciones en los marcos matemáticamente perfectas y sus líneas de trazo firme, el *Beato de Silos* nos brinda un magnífico ejemplo de la belleza de la estética árabe en la península ibérica. El presente manuscrito encarna no solo un ejemplo sobresaliente del arte español, sino que además puede considerárselo uno de los manuscritos más bellos de todos los códices iluminados conocidos en la historia del arte medieval.

B. El monasterio de Silos

Hasta finales del siglo XI los caminos meridionales hacia Santiago de Compostela habían establecido las fronteras con los territorios árabes en disputa. A partir del siglo XI las victorias de la Reconquista recuperaron estos territorios perdidos. Desde entonces, hasta la mitad del siglo XII, aproximadamente, se emprendieron grandes construcciones en el cenobio de Santo Domingo de Silos: se añadió un claustro superior y dos galerías en el claustro inferior, construcciones que son contemporáneas a la confección del *Beato de Silos*.

Favorecidos por Alfonso X en el siglo XIII, no solo Santo Domingo de Silos sino también San Millán de la Cogolla recibieron generosas donaciones que les permitieron realizar grandes obras como las referidas. El monasterio de Silos, y en concreto su claustro, es un bello y enigmático monumento de arte románico español, uno de los «más atractivos y a la par más enigmáticos» (Yarza Luaces, 1996: 17). Dos de los ejemplos más señalados del conjunto son el «Bajorrelieve de la duda de Santo Tomás», también conocido como «Tomás incrédulo» (v. **figura V.1**), confeccionado en el siglo XI, y el «Bajorrelieve de la Anunciación y Coronación de la Virgen» (v. **figura V.2**), del siglo XII.

En su época de apogeo y esplendor, entre los siglos XI y XIII, Santo Domingo de Silos fue un centro de peregrinación nacional (Franco, 2003). Aún en nuestros días mantiene su atmósfera santificada del fenómeno monástico.

Con Santo Domingo, Silos deja de ser un oscuro cenobio, perdido en el centro oriental del valle de Tabladillo, y se convierte en el monasterio más famoso de la región y, en algún aspecto, de España; aumentando en proporciones insospechadas su predominio civil, eclesiástico y, sobre todo, económico.

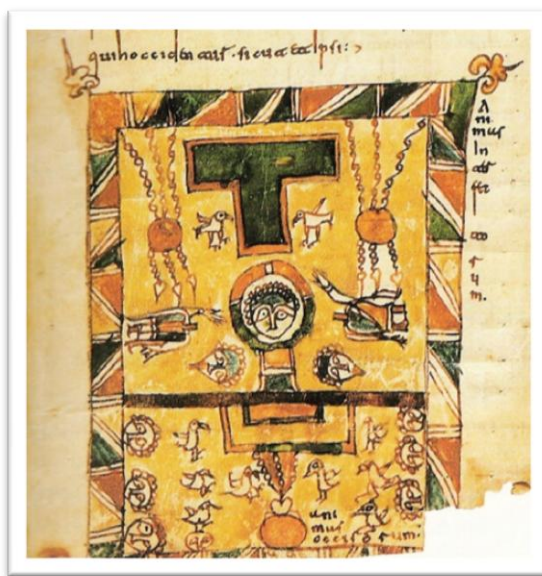
(Yarza Luaces, 1996: 6)

La escuela de copistas y miniaturistas de Silos era muy conocida por sus impresionantes trabajos, que tardaban décadas en ser finalizados. Desde el siglo x algunos abades adquirieron importancia y fama. El desarrollo del *scriptorium* del monasterio de Silos debe su importancia a la persona del Abad Santo Domingo, quien recibió la investidura de abad de Silos el 24 de enero del año 1040, y será, «en lo sucesivo, la figura central de la historia de Silos» (Yarza Luaces, 1996: 6). El códice original del *Beato de Silos* fue sustraído de Silos en el año 1813 por José Bonaparte, hermano de Napoleón Bonaparte, quien tomó posesión del mismo para posteriormente vender este tesoro español de extraordinario valor a Inglaterra³⁰.

³⁰ En la actualidad el *Beato de Silos* se conserva en la Biblioteca Británica de Londres. Lamentablemente no es un caso aislado de tesoro nacional llevado lejos de la tierra patria; los Beatos silenses, el *Beato de Pedro* y el *Beato de Nuño* tuvieron el mismo final. (Serna González, 2003: 8)

C. El protobeato de Silos

Un fragmento del *Beato de Silos* aún más antiguo que el propio beato data del siglo IX, casi un siglo antes de la aparición de los primeros Beatos. Este protobeato, también llamado *Fragmento de Silos*, nos hace pensar en la existencia de un estilo arcaico, derivado de una hipotética versión original.



«Las almas de los muertos delante del altar», protobeato de Silos

El dibujo es muy torpe y el color es tenue, tal vez imitando a algún ejemplar norteafricano anterior, como puede apreciarse en una de las ilustraciones del protobeato de Silos, «Las almas de los muertos delante del altar» (v. **figura V.3**). Merece la pena ojear este rudimentario dibujo pues en él se aprecian las raíces de una iconología que también estará presente en algunos de los Beatos confeccionados en la misma región siglos después, como es el caso de la iluminación «Ángeles ante el altar de Dios», del *Beato de la Seo de Urgel*, y de otras ilustraciones como «Apertura del quinto sello (Las almas de los muertos delante del altar)», «El trono de los justos y las almas de los mártires», «La aparición de los siete ángeles con trompetas» (v. **figura V.22**) o «El Hijo del Hombre en la nube, y el Ángel con la hoz» que se hallan en el *Beato de Silos*.

En la miniatura «Apertura del quinto sello (Las almas de los muertos delante del altar)» (v. **figura V.19**) reaparecen los pájaros, que simbolizan las almas de los muertos, en este caso veintiséis —por diez del protobeato—, organizados en filas en el segundo registro, al igual que en el protobeato. Además se vuelve a representar la peana invertida con forma de «T», que en el beato silense ha evolucionado y alude con mayor evidencia a un altar.

En «El Hijo del Hombre en la nube, y el Ángel con la hoz» (v. **figura V.29**) la peana invertida está aún más desarrollada que la esbozada del protobeato e incluso ha sido decorada. Los pájaros también están incluidos en la miniatura «El trono de los justos y las almas de los mártires» (v. **figura V.34**). Aquí hay veintisiete, ordenados en tres filas en el registro inferior, bajo la escena del juicio, mientras que en «Ángeles ante el altar de Dios», (v. **figura IV.27**), en el *Beato de la Seo de Urgel*, son treinta y dos los pájaros que rodean la figura de Cristo en el registro tercero, justo debajo de una muy básica peana invertida que flota entre el segundo y el tercer registro. Esta peana apenas ha progresado con respecto a su antepasado en el protobeato, por eso es muy probable que este *Beato de la Seo de Urgel* fuera traído de lejos por algún clérigo o monje (Yarza Luaces, 2005: 143). Otra curiosa similitud la encarnan los incensarios que cuelgan del marco en el primer registro y alcanzan el segundo, también dibujados toscamente en el protobeato.

Quiere esto decir que existe una lógica continuación de formas iconográficas en las miniaturas del *Fragmento de Silos* y del *Beato de Silos*, pero si además las vemos repetirse en el *Beato de Urgel*, muy alejado geográficamente de Silos, cerca de los Pirineos, debemos hacernos la siguiente conjetura: en la Edad Media había una clara continuación de ciertos símbolos y motivos con respecto a otros tiempos pasados. Sin embargo es de relevancia, aunque para nuestro estudio sea

un tema tangencial, la hipótesis de que quizá el protobeato no partiese de ningún beato conocido.

...it is clear that this leaf is a fragment of a lost manuscript rather than a part of a known incomplete one. [...] although script does not give precise date, is clear that this Silos fragment is from an unknown manuscript of an early period...

(Whitehall Jr., 1929: 103)

El *Beato de Silos* contiene manifestaciones de la iconografía de los Beatos del fin del siglo IX y posteriores, esquemas e ilustraciones que se repiten en otros Beatos, aunque, eso sí, «introduce algunas variantes, que le prestan significativa singularidad en cuanto a la eventual inspiración de algún códice perdido diferente», comenta Ángela Franco (2003: 178). El hecho de que vuelvan a aparecer determinadas formas iconográficas en muchos de los manuscritos medievales españoles refuerza la idea tanto de un *Kunstwollen* como de un *Weltanschauung* que nos proporciona información acerca de la cultura de una época. En los manuscritos subsiste el mismo programa representativo correspondiente a la Edad Media que el que se extrae de los poetas, escultores o arquitectos medievales. Lo interesante del *Fragmento de Silos* es que, al no haber un texto que nos revele el significado de las iluminaciones, estas aparecen en solitario, por lo que todo intento de desentrañar los símbolos visuales no serán más que conjeturas.

D. Las iluminaciones del *Beato de Silos*

Ya apuntamos anteriormente que el *Beato de Silos* se terminó en el año 1109 (Franco, 2003: 208) y que cada uno de los Beatos que se mencionan en este estudio fueron creados entre los siglos IX y XII en el norte de España. En ellos se incluyen aproximadamente setenta ilustraciones que representan los temas que figuran en el libro del Apocalipsis.

Nos parece innecesario para los fines del presente trabajo incluir una descripción de cada una de las imágenes de este *Beato de Silos*³¹; aproximadamente la mitad serán suficientes. Incidiremos en aquellas que tratan el terror del fin del mundo, un sentimiento semejante al que transmite el poema de Gonzalo de Berceo *Signos que aparecen antes del Juicio Final*, una correlación que, como sabemos, no es casual. La belleza del *Beato de Silos* tuvo que haber impactado y emocionado a Berceo, poeta riojano del siglo XIII, más aún si sabemos que en aquella época los libros iluminados eran muy escasos. Las poderosas imágenes del *Beato de Silos*, de trazos marcados y colores expresivos, tuvieron que impresionar la sensibilidad de quien las conociera, de ahí que, en los pequeños círculos de clérigos, que tenían acceso a estos manuscritos, se produjeran reflexiones y debates acerca de los significados de unos dibujos hechos unos doscientos cincuenta años atrás.

La primera imagen con la que nos topamos en el *Beato de Silos* es una visión medieval del diablo, personaje que se cita en la Biblia desde el libro del Génesis hasta el Apocalipsis (v. **figura V.4**). La asociación del diablo con una alimaña tiene un precedente bíblico (Ruiz Domínguez, 1999: 123):

³¹ Puede consultarse una lista detallada de las imágenes del *Beato de Silos* en el libro de Ángela Franco (2003: 73-218).

Quien venere a la bestia y a su estatua y reciba su marca en la frente o en la mano, ese beberá del vino del furor de Dios.

(Apocalipsis XIV)

El causante de que la humanidad cometa el pecado original se inserta en una figura tetralóbula, en la que se representa la visión de «El infierno» al estilo silense: son cuatro alimañas, bestias con aspecto antropomórfico, dentro de los arcos de esta composición matemáticamente perfecta (Yarza Luaces, 1979). Cada una de las bestias está vigilada por el arcángel Miguel, situado fuera, a la izquierda del contorno tetralóbulo, y que representa un pecado que comete el hombre. Marisa Bueno Sánchez, en su artículo sobre la topografía del más allá, describe la escena en los siguientes términos:

En la escena silense aparecen cuatro demonios: el primer demonio es Barrabás, coronado de pequeñas serpientes, tiene el cuerpo y los pies de rana, de su vientre se escapan llamas de fuego, con una mano agarra una alabarda con dos ganchos tratando de enganchar uno de los platillos que sujeta san Miguel para hacer desequilibrar la balanza hacia el mal. Átimo, coronado también de serpientes, es el demonio de la lujuria: con una de las manos coge el almohadón donde reposan las cabezas de los amantes sobre un lecho cubierto de espinas y una colcha ornamentada; el tridente de Barrabás se encuentra cerca del pecho de la pareja. El tercer demonio tiene por nombre Radamás y tiene también forma de batracio. Con una de sus manos blande una alabarda con dos ganchos (recibe por tanto el nombre de *bifurcatus*) y con ella hiere a la figura central, el avaro Dives, sentado en su lecho de cuerpo similar al del hidrópico, según las descripciones de los Santos Padres. [...] El cuarto es Belzebú, el rey de los demonios, cuyo número es muy elevado. Su hedor es el pestífero e insoportable, y su suciedad supera la de todos los animales.

(2008: 406)

Los condenados, en este caso una pareja y un avaro, son sometidos a duras torturas por parte de los cuatro demonios. El diablo, la bestia más cercana al arcángel Miguel, sostiene su balanza, con la que pretende pesar los pecados a su favor, símbolo que viene de antiguo,

pues se halla incluso en el papiro egipcio «Juicio Final ante Osiris», presente en el *Libro de los Muertos* de Hunefer (v. **figura V.5**) —fechado hacia 1300 a.C.³²—. A simple vista notamos que la figura tetralóbula es una imagen móvil al estilo medieval. Al ir girando la composición en la dirección de las agujas del reloj, el espectador se va enfrentando con cada uno de los cuatro diablos (Franco, 2003: 173-174). Como ya vimos, a partir del siglo XI la idea del Juicio Final se fue rodeando de un halo de escepticismo. En estas cuatro representaciones se manifiesta la visión cómica del diablo que imperó desde el siglo XII al XV (Mâle, 1969: 261-263).

Lo habitual era encontrar una ilustración del infierno como encabezamiento de un manuscrito sobre el Apocalipsis, en la que se recordaba un mensaje por encima de cualquier otro: el peligro de caer en las trampas del diablo y posteriormente a los círculos del infierno. A continuación solía situarse el dibujo de la cruz de Oviedo (v. **figura V.6**). La representación de este símbolo del cristianismo es muy común en los manuscritos altomedievales. En el manuscrito silense, concretamente, tras la imagen del infierno que abre el beato hay tres cruces. Cada una de ellas contempla las letras alfa y omega escritas en sus brazos y, en el eje vertical, un arco de herradura. Las tres cruces destacan por su lujosa factura y una decoración basada en círculos dorados.

El siguiente dibujo en el *Beato de Silos* es un laberinto realizado por Pedro (v. **figura V.7**). Resulta interesante compararlo con el laberinto como dedicatoria de Munio que hallamos en las últimas páginas de este mismo manuscrito (v. **figura V.41**).

Las imágenes de Cristo en majestad forman parte de una serie de códigos ya conocidos en la iconografía medieval. Así, el «Cristo en majestad con el Tetramorfos» (v. **figura V.8**) está dentro de un círculo, lo

³² Y que se conserva en el Museo Británico de Londres.

que revela la influencia oriental; las estrellas que flotan alrededor del Pantocrátor, por su parte, reflejan el estilo bizantino. En los espacios intermedios se perfilan varias «parejas de serpientes enrolladas de cuyas bocas salen hojas de ataurique evolucionado, de hermoso efecto visual» (Franco, 2003: 84). Las cuatro esquinas están decoradas con los símbolos de los cuatro evangelistas, que, como apunta Ángela Franco, «se inscriben en otros tantos círculos en torno al círculo central como en la biblia de Valeránica» (2003: 84).

Seguidamente, la imagen de «La revelación a San Juan» ostenta las mismas hojas de ataurique evolucionado alrededor de la iluminación, en el marco, típicas de las iluminaciones del *Beato de Silos* (v. **figura V.9**). La ilustración en sí está dividida en dos registros: el superior contiene un arco de herradura sobre una escena de Cristo, que flota en una mandorla con dos ángeles; en el inferior, partido por una cenefa roja, Juan recibe el libro que Cristo dio al ángel en la escena del registro superior, mientras que una figura con nimbos nos señala la trascendencia del acontecimiento.

Cristo es de nuevo la representación principal en «Aparición de Cristo en la nube» (Apocalipsis I, 7-8) (v. **figura V.10**). Como en todos los Beatos es incuestionable el sello histórico —concretamente, bíblico— que se deriva del momento de su composición:

He aquí que viene entre las nubes y le verá todo ojo, y los mismos que le traspasaron, y plañirán sobre él todas las tribus de la tierra. Sí. Amén. Yo soy el alfa y la omega, dice el Señor Dios, el que es y que será y que viene, el Omnipotente.

(Apocalipsis I, 7-8)

El «Señor Dios» aparece suspendido en una nube rodeado por seis ángeles, aunque en este caso está sentado sobre sus piernas dobladas y no erguido, la postura habitual de los ancianos. Meyer Schapiro (1939) ha visto que, de acuerdo a su disposición en filas regulares, podría haber

cierta semejanza con la escena de la Ascensión que se muestra en el relieve del claustro. Por lo demás, la influencia foránea, en este caso de las artes islámicas, se puede apreciar tanto en las orlas decoradas con remates de ataurique evolucionado como en el fondo bicolor, amarillo y bermellón, salpicado con elementos decorativos.

En la imagen conocida como «El encargo a San Juan para escribir el Apocalipsis» (v. **figura V.11**), por ejemplo, vuelve a apreciarse claramente la influencia islámica.



«El encargo a San Juan para escribir el Apocalipsis»

Las formas de siete arcos de herraduras, en el registro inferior, se emplean para representar las siete iglesias del Apocalipsis: Epheso, Zmirna, Pergamum, Thiatira, Sardis, Filadelfie y Laudicie. De la misma forma, sirven como base de la bella composición, pintada por Pedro, del visionario San Juan cuando recibió el mensaje de Cristo. El Hijo del Hombre, en el registro central, lleva en la mano izquierda el *clavis acutus* de la Muerte y está entronizado sobre el séptimo arco, flanqueado por las

figuras de San Juan y un ángel alado. El arco de herradura y los Beatos componen una magistral síntesis histórica y cultural que amalgama las tradiciones romana, goda, cristiana y musulmana. En ellos cristaliza toda la historia y la religión, del arte y de la cultura, que se iba fraguando más allá de las guerras, las rivalidades y la muerte. En este sentido, debemos apreciar elegantes composiciones repartidos en abundancia a lo largo del códice silense como por ejemplo la letra «E», comienzo de la frase «*E[*t* audivi post me...*]» (v. **figura V.12**), un pavo real de brillantes colores que mantiene tres peces, uno en el pico y uno en cada una de sus extremidades. Otro tipo de detalles, como las estilizadas estrellas que aparecen al lado derecho de Cristo, tan solo pueden hallarse en este códice de Silos (Franco, 2003: 173). La esquematización y la simplificación de estas estrellas del *Beato de Silos* nos confirman la influencia bizantina que ya señalamos en el capítulo IV.

El «Mapamundi» que ocupa dos folios contiguos y que es ilustración de la *explanatio* y no de la *storia* del libro del Apocalipsis y los mensajes de las siete iglesias de Asia menor son las próximas ilustraciones. No obstante nos detendremos en dos las iluminaciones de los mensajes de las siete iglesias: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Thiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea.

En «El mensaje de la Iglesia de Éfeso» (v. **figura V.13**), la primera del grupo de siete, reconocemos un esquema común en los Beatos: Juan sostiene el libro que acaba de recibir del ángel. El marco es algo diferente a la usual estructura a base de cenefas de hojas de ataurique evolucionado; aquí es de una delicada lacería rematada por cabezas de animales de cuyas bocas emergen pequeñas flores. La escena, que se encarga de dictarnos el mensaje de la Iglesia de Éfeso, presenta al ángel y a San Juan, ambos nimbados. La iglesia, en el registro inferior, a la derecha, está representada solo con un arco, una iconografía que nos debe parecer familiar a estas alturas de nuestro estudio y que nos hace

entrar de lleno en el tenebroso mundo medieval. Aquí el arco se ha embellecido con cortinajes que quieren imitar los de alguna iglesia de la época. La forma del altar nos recuerda a la que se encuentra en el *Fragmento de Silos*. La palabra «Éfeso» está inscrita justo encima de este altar, bajo el arco; pretende ser un recordatorio de quien transmite el mensaje a San Juan.

«El mensaje de la Iglesia de Sardes» (v. **figura V.14**) es la segunda de las siete variaciones que hemos seleccionado para su estudio. En esta ilustración el miniaturista Pedro ha organizado la información en forma de «L» invertida. Las esquinas del marco culminan en cabezas masculinas dibujadas con gran delicadeza y detalle. Los colores destacan por su audacia y dramatismo, características del estilo del monje-pintor. En el interior de la cenefa se aprecian los mismos dos protagonistas presentes en el grupo de las siete ilustraciones que venimos analizando: San Juan y el ángel. Junto a ellos, hay dos símbolos de la Iglesia de Sardes. En esta, tal como en la ilustración de la Iglesia de Éfeso, se muestra un arco con cortinajes que simbolizan la Iglesia y sus comportamientos. Además, un arco algo más pequeño remata el arco mayor en la parte inferior, a modo de triforio.

Tras los mensajes de las siete iglesias, hallamos «El arca de Noé» (v. **figura V.15**), también confeccionada por Pedro. Sobre el dibujo del arca hay un texto, cuya letra inicial —la «E»— está siendo sostenida por San Juan nimbado. La letra está decorada con las convencionales hojas de ataurique evolucionado. El tema del arca propiamente dicho procede del antiguo testamento. Dividido en cuatro registros, incorpora a Noé y a varios animales a bordo del arca. La escena está repleta de detalles en los que se plasma el ingenio de su autor, Pedro, quien ha distribuido libremente las criaturas sin preocuparse de ponerlos por parejas, como dice el texto clásico.

El tema de «Cristo en majestad» se presenta nuevamente en «Visión de Dios antes de la apertura de los siete sellos» (Apocalipsis V, 1-13) (v. **figura V.16**), ilustración que nos da una nueva visión teológica del mundo. Cristo, representado como hombre, y el Espíritu Santo, en forma de paloma, aparecen en un marco circular, ataviado con las estrellas propias del arte bizantino, que ocupa el centro de la composición. Una vez más, en esta ilustración se pueden apreciar vestigios de la tradición grecolatina y mediterránea, así como detalles románicos. Los ojos y los dedos exagerados de los veinticuatro ancianos, representados en los registros de color morado por encima y por debajo del Cristo entronizado, revelan la trascendencia de la *storia*. San Juan, tumbado sobre la cama con los ojos cerrados al pie de la composición, parece estar recibiendo un mensaje divino. De esta forma, podemos vincular el mundo onírico y el divino; al espectador le queda clara la posibilidad de comunicación con Cristo a través de los sueños. Encima de San Juan y Cristo, en el registro superior, podemos observar los siete candelabros. La *storia* al completo está enmarcada en una cenefa de motivos vegetales y un elegante nudo en cada esquina.

En la imagen de «El Cordero y los cuatro seres vivientes» (v. **figura V.17**) encontramos otro «Cristo en majestad» sostenido por dos figuras aladas, en la parte superior de la composición. En esta ocasión se encuentra enmarcado en una mandorla, detalle propio del arte románico, también decorada con estrellas silenses semejantes a las vistas en la iluminación anterior. Bajo la mandorla encontramos un gran círculo decorado con estrellas silenses que tiene en su centro un nuevo círculo de menor tamaño, foco de la composición, en el que aparece Cristo simbolizado por un cordero. Lo rodean ancianos con instrumentos musicales y los cuatro evangelistas, junto con los animales por los que están representados: San Marcos, por el león; San Lucas, por el toro; San Juan, por el águila; y San Mateo, por el hombre. «El Cordero y los cuatro seres vivientes» muestra dos aspectos propios del arte mozárabe: por una

parte, los colores brillantes y limpios de la composición, y por otra, el *horror vacui*, lo que se puede percibir en el hecho de que cada uno de los posibles vacíos ha sido rellenado por el dibujante.

En «Apertura de los cuatro primeros sellos (Los cuatro jinetes del Apocalipsis)» (v. **figura V.18**), Pedro, su autor, presenta a los cuatro caballos en actitud de paso. Los cuatro jinetes, símbolos de la destrucción, del cataclismo, montan sobre sillas musulmanas; todos, excepto el jinete que lanza su flecha, están nimbados. El tercer jinete, en el registro inferior parte izquierda, es el portador de la balanza; sobre el último de los jinetes, en el registro inferior parte derecha, flota un demonio, sinécdoque del infierno, de acuerdo a la convención iconográfica de todos los Beatos iluminados. Aunque los caballos de esta escena no están galopando, las expresiones de los jinetes son asombrosas, lo que, unido a los colores llamativos que se despliegan y los numerosos detalles, dota a esta iluminación de un ímpetu sorprendente.

La siguiente miniatura, «Apertura del Quinto Sello (Las almas de los muertos delante del altar)» (v. **figura V.19**), revela una conexión insólita con el *Fragmento de Silos*. En cuanto a iconografía, para Ángela Franco la reminiscencia es innegable³³: en la parte superior hay un elemento en forma de «T» que nos sugiere un altar, además de que las almas de los muertos se personifican en palomas. Estas semejanzas nos llevan a pensar que algunas de estas miniaturas pudieron tener un precedente mozárabe, posiblemente de raíz visigoda. A partir de aquí, prestaremos especial atención a cuatro tres iluminaciones que podrían manifestar idénticas raíces iconográficas.

El primer ejemplo, «Apertura del Sexto Sello (La caída de las estrellas)» (Apocalipsis VI, 12-14) (v. **figura V.20**), presenta un «Cristo en

³³ A Ángela Franco le «resultan convincentes las propuestas de H. Schlunk a propósito de una posible miniatura visigoda de algún modo precedente de la mozárabe» (2003: 111-113).

majestad» dentro de un círculo que plasma tales influencias. La más evidente son las estrellas de estilo bizantino que rodean la estampa central de Cristo. En el registro superior la escena propone una imagen de serenidad, mientras que en el inferior la escena es desordenada: reyes, tribunos, ricos y poderosos esperan en las cuevas el día del Juicio Final. La iluminación se enmarca con la habitual cenefa decorada con hojas de ataurique evolucionado de color amarillo.

De «Los cuatro ángeles frenando los cuatro vientos» (Apocalipsis VII, 1) (v. **figura V.21**) llama la atención la forma ovalada de representar el mapamundi: el cielo y la tierra se sitúan en el centro del óvalo, el mar rodea la escena y los cuatro ángeles sin alas están anclados en el mar, sosteniendo trompetas de donde salen los cuatro vientos. En el registro superior, entre las trompetas que sustentan dos ángeles, tenemos al sol, cuyos rayos simbolizan a Cristo, elemento iconográfico que nos hace recordar las estrellas bizantinas. Junto al astro rey, un quinto ángel, en este caso alado, señala los 144 mil elegidos, procedentes de las doce tribus de Israel, con una cruz que sostiene en la mano derecha (Klein, 1980: 91-92).

Encabezando «La aparición de los siete ángeles con trompetas» (v. **figura V.22**), en el registro superior, está Cristo entronizado, inscrito en un círculo de eternidad, manifestación del arte bizantino, no del románico, como sería la habitual mandorla en la que suele inscribírselo. Esta representación de Dios en majestad, al igual que su representación astral señalada en la imagen anterior, es un recurso característico del arte silense. De nuevo contamos cuatro estrellas de estilo bizantino acompañando a Cristo. Las bandas de colores fuertes —azul cerúleo, tierra y naranja— nos devuelven unas influencias islámicas siempre presentes en este códice.

Por último, «La quinta trompeta» (Apocalipsis IX, 1-12) está

enmarcada en lacería, cuyas cuatro esquinas terminan en hojas de ataurique evolucionado, como la mayoría de las iluminaciones del *Beato de Silos* (v. **figura V.23**). Se compone de cuatro registros de impactantes colores. El superior se rellena con estrellas bizantinas que arropan al sol. En el segundo registro el ángel hace sonar su instrumento; el sonido que se desprende se dibuja en finas líneas trazadas en la salida del aire de la trompeta.

A continuación, «El ángel del abismo y las langostas infernales» (v. **figura V.24**) se estructura en cuatro registros, las cinco bestias representadas parecen combinar la apariencia de un caballo, un ave y un ser humano. Muestran unos dientes muy agudos mientras el ángel, en el registro superior, apunta con una lanza a la primera bestia. La imagen es sumamente terrorífica, lo que se potencia con el contraste de colores vivos; alrededor de las extrañas bestias —cuerpos de caballo, extremidades de aves— y el ángel, flotan cinco cadáveres, desnudos, como símbolo de la pérdida del alma. Es una visión medieval del caos que tiene lugar en los días anteriores al Juicio Final.

La composición de «Los caballos de fuego y sus jinetes» consta de tres bandas. Los cuatro jinetes, sobre sus caballos —con cabeza de león—, se sitúan en las dos bandas superiores, mientras que la inferior acoge a siete hombres muertos desnudos, que «simbolizan la tercera parte de la humanidad que sucumbirá a consecuencia de las plagas; las mortíferas colas [de los caballos] les inyectan el veneno» (Franco, 2003: 130).

En «La ascensión al cielo de los dos testigos» (v. **figura V.25**) vemos a Enoch y a Elías ascendiendo al cielo mientras un ángel les señala la figura de Cristo en su trono, inscrito en el círculo de la eternidad. Debajo de ellos están dibujados algunos enemigos que dirigen los brazos hacia los testigos mientras los buenos se postran en actitud de adoración.

En el registro inferior se ilustran las consecuencias del terremoto: tres personajes muertos y desnudos, como es norma habitual. A grandes rasgos mencionamos que predomina el uso del color verde, que provoca sugestivos efectos en contraste con los demás colores, en especial el rojo intenso.

A pesar de encontrar siete ilustraciones referentes al tema de la trompeta, solo analizaremos «La séptima trompeta» (Apocalipsis X, 1-4) (v. **figura V.26**), una exquisita imagen de un ángel haciendo sonar una tuba. El mensaje de esta iluminación se inspira en la tercera parte del Apocalipsis, en las destrucciones de la tierra vistas por los ángeles con trompetas. El fuerte contraste de colores, una banda de color naranja sobre una banda de color tierra, la cenefa de cuerda y lazos y las hojas de ataurique evolucionado desde cada esquina nos muestran la evidencia del estilo mozárabe en esta hermosísima iluminación. Las notas de la séptima trompeta suenan para anunciar el castigo que espera a los pecadores y la recompensa para quienes han vivido según las enseñanzas eclesiásticas. El hecho de que la inscripción sea *Et septimus...* en lugar de *Ubi septimus...*, como reza, por ejemplo, en los códices de Escalada y Valcavado, demuestra la huella mozárabe en la confección de este códice en el *scriptorium* del monasterio de Santo Domingo de Silos (Franco, 2003: 137).

Llegamos ahora a una de las composiciones que Ángela Franco nos describe como «una de la más deslumbrantes del programa ilustrativo de los Beatos» (2003: 139), «La lucha de la serpiente contra el hijo de la mujer» (Apocalipsis XII, 1-8) (v. **figura V.27**), aquí a doble página, como en trece de los ejemplares conservados.

También conocida como «La mujer vestida del sol» (Apocalipsis XII, 1-18), el espectador puede disfrutar de un pliegue desbordante de fantasía medieval. Nos hallamos frente a un mundo dominado por un

dragón de siete cabezas, con siete cuellos anudados entre sí, y diez cuernos que simbolizan a los diez reyes sin reina, y que figura en la escena junto a la Virgen María y su Hijo. Como en la cultura romana, donde se identificaba a Apolo con el Ser Supremo, el sol simboliza aquí el Hijo y cubre el abdomen y la pelvis de la Virgen, quien personifica la Iglesia y porta el trono de Dios. «Su composición escénica múltiple logra sintetizar gráficamente, en una sola miniatura, la totalidad del complejo capítulo XII del Apocalipsis.» (García-Áraez Ferrer, 1992: 44). El fragmento del capítulo del Apocalipsis que apunta García-Áraez Ferrer es el siguiente:

Y una gran señal fue vista en el cielo: una Mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas... Y otra señal fue vista... un dragón grande, rojo, que tenía siete cabezas... y su cola arrastró la tercera parte de las estrellas del cielo... Y el dragón se ha apostado frente a la Mujer... [La Mujer] dio a luz un Hijo varón destinado a regir todas las gentes... Y fue arrebatado su Hijo, llevado a Dios a su trono... Y se trabó una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles iniciaron el combate contra el dragón... Y fue precipitado el dragón grande que se llama diablo y Satanás... Y como vio el dragón que había sido precipitado a la tierra, se dio a perseguir a la Mujer... Y lanzó de su boca tras la Mujer agua como río.

(Apocalipsis XII, 1-18)

Quizás la más grandiosa revelación de San Juan sea su visión cósmica entre las luchas del bien y del mal. Para el Beato la Iglesia está personificada en la «Mujer». La idea de representar a Dios como una luz no es nueva, sino que viene de mucho tiempo atrás (Nordenfalk, 1988). Desde el *Ahura Mazda* iraní hasta el *Ra* de Egipto, la Humanidad pinta al espíritu más sagrado sencillamente como una luz. También se puede ver al Divino expresado como la luz del sol en el arte clásico del Mediterráneo en la iconografía carolingia. Por lo demás, aunque el dragón rojo, símbolo de las fuerzas del mal, parece dominar la escena, es la mujer, representante de las fuerzas del bien, quien —dos veces repetida— somete al dragón y le impide imponer su fortaleza. Irónicamente, durante

la época medieval en la que el hombre aglutinaba todo el poder, aquí recae en el misterio femenino que representa la Virgen. La mujer vestida del sol, la Virgen con el Hijo, es quien parece dominar al malo.

La escena reúne varios episodios en estilo «mosaico», lo que lo emparenta con el estilo del código original. En la parte inferior derecha de la página observamos a Satanás con los ángeles caídos y ocho fallecidos alrededor, desnudos, para significar que se les ha desprovisto de alma. Todos estos elementos iconográficos simbolizan la visión de la lucha cósmica entre las fuerzas del bien y del mal, quizá la más grandiosa revelación de San Juan.

En «La adoración de la bestia de siete cabezas» (v. **figura V.28**) reaparece el dragón de la ilustración anterior, y añade una bestia cuadrúpeda, también de siete cabezas, de las que tres miran hacia la derecha y cuatro a la izquierda. La presente ilustración adopta la forma de un polígono de cinco lados, al igual que en el mensaje de la Iglesia de Sardes. El marco es la cenefa convencional del *Beato de Silos*: hojas de ataurique evolucionado.

«La segunda bestia que surge de la tierra» explicita la singular interpretación que realiza Pedro de las letras de la *storia*. Como en todas las imágenes medievales del Apocalipsis este diablo es simbólico, de un carácter más iniciático que diabólico. Lo que Pedro pretende, valiéndose de su reconocible estilo pictórico, es manifestar su deseo de compartir los mensajes del libro del Apocalipsis de San Juan con los peregrinos y los novicios del cenobio. Esta escena, como muchas de las restantes iluminaciones mencionadas en este estudio, posee un valor simbólico universal: estamos ante una alegoría plástica que nos permite penetrar en la mentalidad medieval y entender su concepción del Apocalipsis. Esto significa que el objetivo de los monjes que confeccionaron las ilustraciones que acompañaron el libro del Apocalipsis no era el de

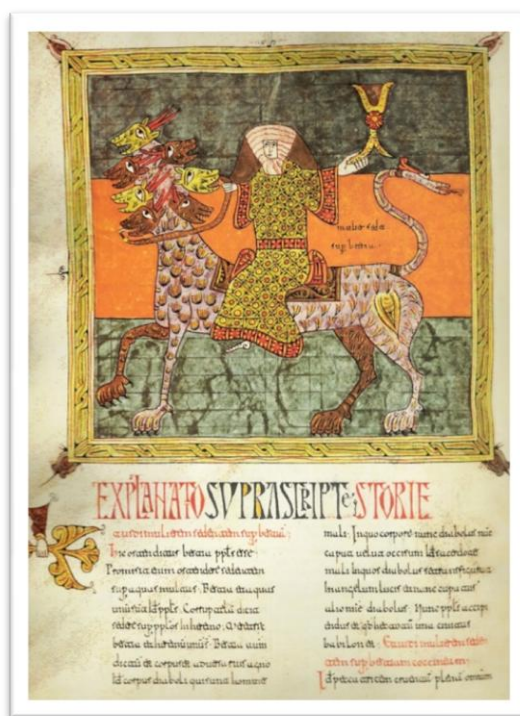
aterrorizar al peregrino, sino tan solo provocarle una leve inquietud, la suficiente para convencerlo y que obedeciera la palabra de la Iglesia. Las fauces de este polimórfico animal están en esta iluminación completamente abiertas; puede imaginarse que el bufido que proyecta no es más que una señal benigna.

Seguidamente nos hallamos ante la iluminación conocida como «El Hijo del Hombre en la nube, y el Ángel con la hoz» (v. **figura V.29**). La escena se divide en varias bandas, rojas y naranjas. Ha de leerse en sentido descendente para interpretar la sucesión de hechos representados y las numerosas referencias escatológicas a las consecuencias que sufren aquellos que se alejan de la Iglesia. Hacia el ángulo superior izquierdo se desplaza el Hijo del hombre con la corona y la hoz; en la esquina derecha, el Ángel, también provisto de una hoz, sale del templo. El segundo y tercer registro muestran cuatro ángeles ápteros que realizan faenas de recogida de la uva, dos siegan y dos vendimian. Ángela Franco, en su análisis de la iconografía de esta miniatura, explica que en el registro inferior se representa la Iglesia y un caballo ensillado y un personaje que se dispone a prensar los racimos que arrojan los vendimiadores (2003: 148-149). Como curiosidad, Franco añade que al igual que en el *Fragmento de Silos* esta ilustración incluye nuevamente una peana invertida, en forma de «T».

Una de las iluminaciones más insólitas es «La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta» (v. **figura V.30**). En parte, su carácter enigmático se debe al hecho de que no se encuentra en el texto de los comentarios; la *explanatio* se inserta dentro del marco. El espacio está dividido en tres registros: la serpiente demoníaca asciende desde el registro inferior al superior por la parte izquierda, la bestia cuadrúpeda que representa el Maligno se coloca en el registro intermedio, mientras que los tres sacerdotes o predicadores —que encarnan el falso profeta— están en el

registro inferior. Completa la composición una hermosa cenefa de lacería de hojas de ataurique evolucionado, presente en la mayoría de las cenefas que bordan las iluminaciones del presente *Beato de Silos* (Franco, 2003: 156).

La próxima imagen que hemos seleccionado es «La mujer sobre la bestia de siete cabezas» (v. **figura V.31**). Es significativa pues enseña que con la intervención de la Virgen es posible llegar al paraíso.



«La mujer sobre la bestia de siete cabezas»

En este pliegue se ilustra a la Virgen dominando al diablo, que a su vez está representado por una bestia cuyas patas terminan en garras y cuyo rabo se remata en una especie de serpiente. La Virgen monta sobre él, sujetando las riendas con la mano derecha mientras eleva el cáliz de las abominaciones con la izquierda. La corona, elemento y rango celestial, simboliza el poder y el triunfo en la iconografía cristiana. Leemos en la copla 308 de *La vida de San Millán de la Cogolla*, escrita por Gonzalo de Berceo:

El Reï de los cielos, la sue Madre gloriosa,
 diéronli rica siella e corona preciosa,
 en cielo e en tierra onra maravillosa,
 ont es en altas nuevas sobida la sue cosa,

(Berceo, 1984: 141)

En «El ángel en el sol» (v. **figura V.32**) presenta un ángel sobre el sol, saliendo de él. «El sol, en la explanatio, representa la predicación de la Iglesia y la fe en la Iglesia católica» (Franco, 2003: 166). Los dos pájaros de las esquinas superiores son parecidos por su tosquedad a las formas empleadas en el protobeato, lo que nos lleva a dilucidar una conexión. Continúa Ángela Franco:

Se ha prestado especial interés a las aves, dibujadas con gran detalle. [...] En general remedan formas tópicas de aves, lo que sugiere que el miniaturista no conocía de manera muy precisa la ornitología. De hecho, resulta difícil aventurar la inspiración en algún tratado de aves y quizás el miniaturista haya interpretado a su manera las aves por él conocidas *de visu*.

(2003: 166)

En la iluminación «El ángel encadena a Satanás» (v. **figura V.33**) vemos al ángel descendiendo a la tierra para atrapar al dragón-Satánas con una cadena, que está alrededor del cuello del dragón y se alarga hasta encadenar el símbolo del mal por los pies, cabeza y manos y también para rodearlo. Ángela Franco nos informa de que esta imagen difiere de la mayoría de los Beatos, por ejemplo, de la ilustración que ya vimos «El ángel prende al drágon» del Beato de San Andrés de Arroyo (v. **figura IV.24**); en aquel la cadena es más larga, lo suficiente como para formar una especie de celda (2003: 169). Podemos observar que la figura del diablo está situada en la parte inferior derecha del folio, igual que en la iluminación «La lucha de la serpiente contra el hijo de la mujer» (Apocalipsis XII, 1-8) (v. **figura V.27**). El fondo es de tres panales; los dos superiores en matices del naranja y el inferior en verde oscuro. El marco, con hojas de ataurique apuntalando cada una de las cuatro esquinas,

sigue la norma de las demás iluminaciones.

La miniatura «El trono de los justos y las almas de los mártires» (v. **figura V.34**) se ve afectada por un aire de gravedad: es una advertencia ante la cercanía Juicio Final. Se utilizan tonos oscuros, grises y púrpuras, que dan solemnidad al mensaje que pretende comunicar esta imagen alegórica. En el registro superior Cristo está sentado en su trono con el libro en la mano izquierda mientras bendice al tribunal con la mano libre, la derecha; en el segundo registro son veintisiete las palomas —número simbólico: múltiplo de tres, en tres filas— que representan las almas de los mártires.

Uno de los detalles más encantadores de los primeros Beatos es sin duda la representación de la cruz de Oviedo (v. **figura V.35**), cuya autoría aquí corresponde a Pedro, aunque también Magius ha dado atractivos ejemplos. El motivo se repite en muchos de los Beatos, pero no en los tardíos. «La cruz del *Beato de Silos*, que es la cuarta del código y la segunda del beato, es de dimensiones reducidas y está situada en la parte inferior de la columna b, en el espacio libre del texto.» (Franco, 2003: 173)

«El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15) (v. **figura V.36**) es uno de los temas que más fascinación despierta en la mentalidad medieval.

Y vi un gran trono blanco y al que sobre él estaba sentado, de cuya faz huyó la tierra y el cielo, y no se halló lugar para ellos. Y vi los muertos, los grandes y los pequeños, que estaban de pie delante del trono; y se abrieron los libros. Y otro libro se abrió, que es el de la vida; y fueron juzgados los muertos por lo que estaba escrito en los libros, conforme a sus obras. Y el mar dio los muertos que en él había, y la muerte y el infierno dieron los muertos que en ellos había... Y la muerte y el infierno arrojados al estanque de fuego.

(Apocalipsis XX, 11-15)

En el registro superior de la parte izquierda Cristo en majestad está siendo sostenido por un querubín y un serafín, ambas figuras aladas que siguen el estilo de Magius. Los dedos de Cristo de la mano derecha, que se extiende en ademán de dar la bendición, son especialmente exagerados. Cuatro estrellas —reminiscencia del arte bizantino— llenan el espacio circular donde se enmarca Cristo. Los colores fuertes, casi eléctricos, en cada registro de la *storia*, contrastan con los otros, creando una imagen mística. En la parte derecha observamos a los condenados antes de irse al infierno en el registro superior y varias figuras que flotan en un abismo sucio, cuya desnudez nos enseña que ya han perdidos sus almas.

Al igual que en el resto de los Beatos en «El Juicio Final» del *Beato de Silos* se aprecia el efecto denominado *horror vacui* en la aparición de pequeños diamantes dibujados a base de nueve puntos, entre otros detalles. Estamos ante una configuración de formas que pretende transmitirnos parte de los mensajes —aunque también pueden tratarse de motivos puramente decorativos— en los que se revela bastante información acerca del temperamento del dibujante y de la cultura a la que pertenece.

«Cristo en su trono y el río de la vida» (v. **figura V.37**) vuelve a presentar un «Cristo en majestad», en este caso en una mandorla ovalada y mucho más estilizada que la que encontramos en las dos iluminaciones anteriores. Asimismo, los dedos y los ojos son en esta iluminación delicados y muy expresivos. Desde la mandorla desciende el río de la vida que San Juan, con su ángel junto a él, nos señala. Por último, los lazos en cada esquina de la composición son propios del estilo mozárabe.

«Juan se postra a los pies del ángel» (Apocalipsis I, 17) (v. **figura**

V.38) es la siguiente miniatura silense, que ha de contarse entre las más exquisitas de la época. El esquema compositivo —obra de Magius— se distribuye en tres franjas horizontales; en cuanto al color se advierte «una tendencia hacia los tonos más bien apagados» (Franco, 2003: 180). El registro superior, de color gris, lo preside Cristo en majestad dentro de una mandorla oval que pisa el segundo registro. Está sujetado por dos ángeles, un querubín y un serafín, «sin el correspondiente número de alas» (Franco, 2003: 180). En la segunda franja, de color azul cielo, Juan se postra en hinojos frente al ángel enviado; en la tercera, de color rojo, abandona esta postura de reverencia y aparece «frente a las siete iglesias, evocadas por otros tantos arcos de herradura, superpuestas en dos cuerpos» (Franco, 2003: 180). El marco sigue estando rematado por hojas de ataurique evolucionado, un ejemplo más del empeño que el miniaturista ha puesto en la representación pictórica de personajes, pliegues y objetos.

La composición de «La visión del anciano de muchos días y las bestias del mar» (Apocalipsis XIII, 1-18) (v. **figura V.39**) adopta una forma rectangular y sin marco. En la parte inferior notamos la existencia de un león con alas de águila y tres bestias: la primera de la izquierda puede ser una cabra con una cabeza humana emergiendo de uno de sus cuernos; la segunda, en la derecha, parece un leopardo con cuatro cabezas; y la tercera, que se halla debajo de esta última, semeja un oso. El anciano de los días es el juez y Cristo Dios en majestad entronizado dentro de una mandorla desde la que se colocan cabezas de ángeles en la parte superior, a ambos lados. Asimismo, un par de estrellas bizantinas enmarcan la cabeza del anciano. En un punto inferior a los dos lados del trono se sitúan dos ruedas de fuego ardiente, lo que confiere a la composición un asombroso efecto visual.

Las figuras de «El ángel Gabriel y la enfermedad de Daniel; el segundo encuentro con Gabriel» (v. **figura V.40**) flotan libremente en una

escena sin marco ni diferencia de registros. Abajo, Daniel languidece sobre un lecho y tiene los brazos abiertos en actitud de plegaria. En la parte superior están el profeta tras la enfermedad y el arcángel Gabriel, ataviado con la túnica talar, y extendiendo la mano derecha hacia la profeta Daniel. Ángela Franco nos recuerda que la «T», la forma de la estructura del altar contiguo a Daniel, es una figuración común a todos los Beatos (2003: 199), lo que algunas páginas nos llevó a preguntarnos por la conexión entre el *Fragmento de Silos*, el texto original del siglo VIII, y los subsiguientes Beatos.

Alcanzamos finalmente la última imagen que vamos a estudiar del *Beato de Silos*: «Dedicatoria (Laberinto)», palíndromo dibujado por Munio (v. **figura V.41**). En su diseño hallamos cuantiosa información acerca de los hechos que rodearon a la creación del manuscrito. Si lo inspeccionamos al detalle podemos localizar inscripciones —vocablos— distribuidas por el interior del intrincado dibujo en distintas direcciones. La obra no está acabada, y aún así este confuso testimonio abre una serie de interrogantes sobre la fabricación del códice silense.

La atracción que necesariamente sentimos ante el *Beato de Silos* objeto de estudio en este capítulo V, se debe entre otras razones al inquietante estilo de Pedro, el monje-pintor, del que ya hemos dado abundantes y evidentes muestras. Este códice es una majestuosa expresión de las preocupaciones de la Iglesia medieval, pero para nuestra sorpresa emana de él un cierto aire benigno. Debido a la armonía de las composiciones de colores vivaces es imposible para el espectador moderno experimentar el mismo miedo ante las imágenes de los Beatos que ante las escenas de bosques poblados de tigres del pintor postimpresionista francés Henri Rousseau (v. **figura V.42**). Las imágenes del códice silense, al igual que la de otros Beatos, tratan de discernir los enigmas del mundo espiritual desde una perspectiva medieval que hoy casi podríamos calificar de ingenua. A pesar de esto, la simplicidad y la

confianza que transmiten tales iluminaciones nos permiten acercarnos apaciblemente a conocer los significados que albergan (Williams, 2003: 42-68). Para un poeta de la Edad Media como Gonzalo de Berceo debió de haber sido verdaderamente emocionante presenciar las iluminaciones del *Beato de Silos* unos ciento cincuenta años después de su creación. Los mensajes allí incluidos sobre la inminente destrucción de la tierra y las opciones del peregrino de ir al paraíso fueron por él desentrañados y adoptados en interminables noches de minucioso estudio a la luz de las velas del *scriptorium*.

CAPÍTULO VI

Signos que aparecerán antes del Juicio Final

*Detente.
Sic transit gloria mundi*

A. Contexto

La extensa obra en verso *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* fue compuesta entre 1236 y 1246, cuando su autor, el poeta Gonzalo de Berceo, tenía al menos 46 años. Se cree que Berceo partió de un poema latino en cuaderna vía para crear las primeras veintidós coplas, fascinado como quedó ante el tema de los quince signos del Juicio Final, motivo muy popular durante la Edad Media (Berceo, 1975: 4).

La idea de predicar el fin del mundo mediante determinadas señales insertas en las obras literarias no era original; el terror al fin de los tiempos se inserta en una larga tradición castellano-leonesa que tiene raíces antiguas. Se trata de *storias* habitualmente en forma de analogías y comparaciones que pretendían enseñar un modelo ideal de vida de acuerdo a la Iglesia. Reseñemos algunos de estos influyentes escritos.

Muchos años antes del cristianismo vivió el profeta y reformador iraní Zoroastro —también llamado Zaratustra— aproximadamente hacia el 628-522 a.C. De sus creencias evolucionó la religión de la antigua Persia, el zoroastrismo, religión que dejó una significativa huella sobre la escatología iraní e influyó en la religión judía. Gran parte de estos

esenciales textos, herencia de la antigua Persia, se perdieron para siempre por culpa del conquistador macedonio Alejandro Magno, quien destruyó muchos de estos irreemplazables libros de la vieja biblioteca de Alejandría en el 250 a.C.

El *Physiologus*, texto griego probablemente escrito entre el siglo II y el IV, es una compilación de apólogos y anécdotas con fines moralizantes en la que se describen criaturas fantásticas; cada animal es símbolo de una realidad superior. Muchos años después, en el mundo de Gonzalo de Berceo, el diablo solía manifestarse en forma de cualquier animal, siguiendo fielmente esta tradición.

En el siglo X, en el monasterio de San Marcial de Limoges, apareció una composición musical con refrán (Ruiz, 2004: 9). Según la tradición cenobita es posible que la letra de esta obra haya sido tomada en parte de la profecía de «La Sibilla Eritrea», del *Sermo de symbolo* de San Agustín (Muñoz Alonso, 1942-1943: 1-14). Desde luego hay numerosos sermones de San Agustín que hablan del Juicio Final; entre ellos, el 71, «El pecado contra el Espíritu Santo», en el que se menciona que «es indudable que ha venido a vosotros el reino de Dios para echar al suelo el reino de diablo» (Agustín, 1979: 317). En el sermón 157, «La esperanza cristiana», el santo habla de los méritos de vivir una vida libre de pecado porque así «tenéis obligado a Cristo por derecho de promesa, y él es veraz y fidelísimo» (Agustín, 1979: 751). En cuanto al modo de cantar tenemos escasa información; únicamente asociamos a San Agustín con una cantoral que comienza en latín con las palabras *Iudicii signum* seguidas de un refrán castellano:

Juizio fuerte será dado
y muy cruel de muerte

(Gómez Muntané, 1966)

Los versos *Iudicii signum* lograron gran popularidad en la Edad

Media, lo que hizo que se tradujesen del latín al habla autóctona —ya fuera francés o catalán—. Por ejemplo, a partir del siglo XII tal composición solía aparecer en los maitines —oración de la mañana— de Navidad en monasterios de Francia y Catalunya. El cantoral fue encontrado en Silos en 1928 y en él se incluían algunos versos dramáticos alusivos a los signos que deben preceder al día del Juicio Final (Gómez Muntané, 1966: 9-16). Son los versos 50 a 53 de las *Cantigas* de Alfonso X, la 422, «Esta é de cómo Maria rogue por nos a seu Fillo eno dia do Juyzio»:

E du o inferno levar os que mal obraron,
 di-ll' o que sentiste u o sepulc[r]o guardaron.
Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora.
 (Alfonso X el Sabio, 1986-1989: 351)

«Los quince signos del Juicio Final» son un motivo tradicional de la Edad Media. Cuando Gonzalo de Berceo aún vivía en Logroño pasó largas temporadas en Palencia mientras estudiaba en la universidad. En sus viajes a San Millán y Santo Domingo de Silos fue familiarizándose con el fenómeno apocalíptico, un tema que fascinaba tanto a la clerecía como al gran público.

[...] the passages in Berceo's composition, entitled, *Of the Signs that shall appear before the Judgement*, depicting the punishments of the damned and the delights of the blessed, show the medieval mind so besieged by these concepts that their adaptation to allegorical purposes was inevitable.

(Post, 1974: 128)

En el mismo convento de San Millán donde habitaba Berceo había abundantes escritos que documentaban el Apocalipsis. Cuando escribió *La vida de San Millán de la Cogolla* dispuso de un abundante y variado material apocalíptico que posteriormente le sirvió para crear su largo poema *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*. Es probable que Berceo tuviera acceso a una ingente cantidad de textos provenientes de

varios monasterios. Pues bien, es seguro que numerosos de ellos mencionaban el Juicio Final. Por ejemplo, el código emilianense 60 del siglo x —hoy en la Real Academia de la Historia— es uno de los textos que Berceo podría haber manejado. Su importancia radica en que se trata de un código que medita sobre las señales que precederán al Juicio Final (Heist, 1952). Lo mismo sucede con el poema hagiográfico *Vida de Santo Domingo de Silos*, donde se evocan cuatro signos, dos de los cuales reaparecerán en el posterior poema *Signos* de Berceo (Saugnieux, 1982a: 156).

B. La composición del poema

Gonzalo de Berceo escribió su cumbre en verso, *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, hacia 1245, una vez finalizada su estancia en la universidad de Palencia. En setenta y siete estrofas —cifra cargada de simbolismo para la cultura medieval— el clérigo pregonaba la necesidad de llevar una vida alejada del pecado. El poema ofrece al peregrino un mapa para encontrar la senda del paraíso tras el Juicio Final; pretende mostrar un conjunto de cánones para vivir en la época medieval.

Desde su composición las copias que se hicieron del original son numerosas. Todas las ediciones del poema derivan de la copia Ibarreta y están actualmente preservadas en los archivos del monasterio de Santo Domingo de Silos. En 1976 José Manuel Blecua accedió a una copia de *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* en la Biblioteca Nacional de Madrid que resultaría decisiva para el establecimiento de un texto fidedigno del poema. Esta copia data del 1725 aproximadamente y fue anotada entre 1741 y 1752 por el Padre Mecoleta (Uría Maqua, 1975: 31-38). Nos valdremos de esta copia para probar que el poema *Signos* se inspiró en el códice iluminado *Beato de Silos*.

La obra posee contenido didáctico y comienza con los *ludicii signum*: estrofas 1-22, que describen los signos del fin del mundo, y las estrofas 23-77 para describir el Juicio Final. Michel García sostiene que, con respecto a estas estrofas iniciales, no hay ninguna fuente conservada que presente similitudes con la obra de Berceo (1992: 1035-1067). En la primera mitad del poema —en las estrofas 1-22— Berceo expone en clave didáctica cómo reconocer la llegada del fin del mundo. El poeta encuentra un espacio para formular observaciones directas y personales en los tipos iconográficos tomados de la tradición por los escritores medievales. Los versos de la segunda mitad del poema hagiográfico —a partir de la estrofa 23—, aquellos que nos describen el Juicio Final,

manifiestan con claridad el dominio de una serie de técnicas que provienen de una tradición común a los escritores coetáneos a Berceo y el conocimiento de los recursos en la expresión sencilla y clara de temas didácticos.

En la copla 5 advierte que el mar subirá hasta las nubes; en la copla 8 habla de las bestias que marcharán libremente por la noche ya que no podrán «tornar a sus posadas». En palabras de Berceo, copla 15, «tremerá tod' el mundo» y en la 19, «ca verán por el zielo, grandes flamas volar». En la copla 22 profetiza que «el ángel pregonero, / sonará la corneta» y cuyo resultado sería «lt arder en el fuego / que está avivado, / pora vos / Lucifer / e / todo su fonsado», en la copla 32, ya en la segunda parte (García, 1992: 1035-1067).

En esta segunda parte, tras haber presentado los signos del Juicio Final, el poeta pasa a adoctrinar. Para ello describe los castigos de los malos y los gozos de los bienaventurados, con lo que pretende avisar del valor de vivir de acuerdo a las enseñanzas de la Iglesia. Las alegorías empleadas por el poeta-clérigo ya se encontraban en la Biblia; un *Weltanschauung* que podríamos considerar de carácter bíblico empapaba la mentalidad medieval, por eso incluso los aldeanos analfabetos estaban tan familiarizados con los relatos bíblicos. En esta época tanto los clérigos y los novicios como la gente común recurrían a la Biblia en sus vidas cotidianas.

Sabemos que tales alegorías presentes en *Signos que aparecerán antes de Juicio Final* se corresponden con modelos teológicos y literarios. Los signos representan la teología de la Iglesia medieval y tienen una finalidad catequística, moral y espiritual, para lo que se requería de un discurso atractivo y convincente. El poder de la palabra de Berceo procede de la franqueza y la naturalidad de su modo de interpretación. El clérigo riojano poseía la necesaria virtud de la persuasión y una habilidad

para captar lo inmediato con la que solía convencer a sus oyentes. Elena González-Blanco García nos recuerda que «Berceo utiliza un lenguaje sencillo que no da lugar a múltiples interpretaciones» (2010: 228). Esto es, transmitió una serie de oraciones que dirigió al pueblo cristiano: iban a tener consolación a sus transgresiones en esta vida, en su *status viae*, y en el *status finalis* serían perdonadas, además de que tendrían que sentirse satisfechos por no haber caído en las tentaciones malignas que les hubieran llevado al infierno.

Signos que aparecerán antes del Juicio Final supone la afirmación de Gonzalo de Berceo en su ideología cristiana: Jesucristo es el fundador y la piedra angular de la Iglesia; la Iglesia tiene su origen tras la Ascensión y la Llegada del Espíritu Santo; su función es absolver los pecados; debe ser espiritual y militante; y el bautismo es la única manera de entrar en la Iglesia, ya que de esta forma se establece un pacto con Dios. Fuera de este camino, la vida regida según las enseñanzas eclesiásticas, no hay salvación posible. El objetivo en *Signos* no es sin embargo mostrar, en última instancia, el *furor Dei*, sino afirmar que Dios siempre ama y perdona a sus criaturas.

Pese al estilo sencillo y popular de Gonzalo de Berceo, el mensaje del poema no pierde profundidad. Es un bello y poderoso aviso que advierte de los peligros de llevar una vida pecaminosa y muestra la recompensa de la seguridad eterna por llevar una vida libre de pecado. Para el peregrino *Signos* era un mapa con las indicaciones imprescindibles para llegar al paraíso. Joël Saugnieux ha llamado a la técnica utilizada por Gonzalo de Berceo «acrecentamiento de espantos y pavores» (1982a: 19). Dicho de otra forma, el poeta era capaz de aplicar «la catequesis de miedo» con moderación. De esta manera la crítica berceana ha podido extraer diversas interpretaciones de algunas partes del texto. Sin el propósito de inducir el miedo al infierno a veces Berceo simplemente describe las consecuencias de no vivir con arreglo a las

para empaparnos de interesantes conocimientos. Estamos ante un ejemplo muy temprano del conocimiento del propio autor a través de su escritura, uno de los rasgos que podríamos considerar modernos de su obra.

C. Las iluminaciones en *Signos*

El objetivo de esta investigación, como sabemos, es establecer la conexión entre los 77 versos de *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* y las miniaturas del *Beato de Silos*. Saugnieux (1974) ha notado una disparidad en ellos, sobre la que posteriormente ampliaremos.

En este sentido, es imprescindible señalar dos asuntos: que no hemos podido encontrar la fuente inmediata de las primeras 22 estrofas del poema; y que Gonzalo de Berceo era artista y poeta y, aunque contiene el espíritu medieval —el *Weltanschauung*, como hemos escrito en el capítulo II—, sus fuentes no han podido ser aún plenamente identificadas. En todo caso, ha de tenerse en cuenta la imposibilidad de fijar las fuentes de un artista de una manera unívoca, pese a la esencial coincidencia temática —personajes, situaciones—. Son pequeños detalles o mecanismos expresivos los que realizan el trasvase desde un medio artístico a otro y que nos permiten estudiar las relaciones entre las obras.

De las iluminaciones silenses objeto de nuestro estudio, la **figura V.27** conocida como «La mujer vestida del sol» (Apocalipsis XII, 1-18) es capaz de expresar un mundo espiritual semejante al de la primera copla de *Signos* antes referida. El «santo libriello» habla de un mundo poblado por criaturas fantásticas y mitológicas.

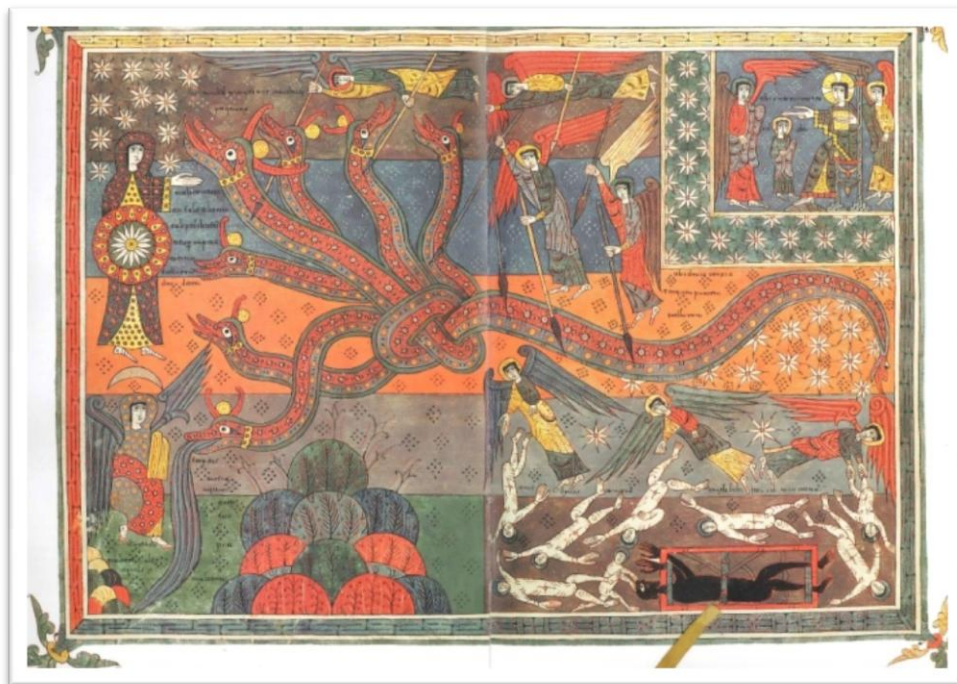
En esta iluminación hallamos un imaginativo mundo, con un dragón de siete cabezas y ángeles alados, y así lo detallamos en el capítulo anterior. Seguramente los colores habrían surtido efecto en la psique del poeta. La escena es dramática pero muy hermosa, y por eso creemos que pudo haber inspirado, tal como la copla anterior, los versículos de las coplas 2 y 3:

2 Nuestro padre Jherónimo, pastor de nos e tienda,

leyendo en ebreo en essa su leyenda,
trovó cosas estrannas, de estranna facienda;
qui las oír quisiere, tenga que bien merienda.

- 3 Trovó el omne bueno, entre todo lo ál,
que ante del Judicio, del Judicio cabdal,
verrán muy grandes signos, un fiero temporal,
que se verá el mundo en pressura mortal.

(Berceo, 1980: 131)



«La mujer vestida del sol»

Las imágenes encontradas en la mayoría de las iluminaciones del manuscrito de Silos pueden ser vistas como «cosas estrannas» y «de estranna facienda». En «La mujer vestida del sol» (Apocalipsis XII, 1-18) tanto los colores como las formas representadas en esta visión medieval de la lucha cósmica entre las fuerzas del bien y del mal nos proporcionan una representación visual de los anteriores «muy grandes signos». Sobresale uno especialmente feroz: el dragón de siete cabezas y diez cuernos, imagen que puede corresponderse con el «fiero temporal» que menciona el texto, así como a la «pressura mortal» en «que se verá el mundo». Además, Satanás está inmovilizado en un cepo en las

La copla 4 habla del pueblo «que anda desviado»:

Comprobamos que en esta misma iluminación se pretende convencer al pueblo para que «mejore en *costumbres*» y para que «faga a Dios pagado». Así pues, en esta escena el poder de las fuerzas del bien están logrando derrotar con claridad al dragón, que representa las fuerzas del mal. El mensaje ha de quedar claro: si no mejora sus costumbres y no paga las deudas a Dios puede caer junto a los condenados en el Juicio Final.

En la **figura V.10**, «Aparición de Cristo en la nube» (Apocalipsis I, 7-8), tales nubes azules sobre las que se alza Cristo podrían haber sugerido la copla 5, la imagen del mar que sube hasta las nubes:

La copla 6 habla del gran espanto que puede provocar cualquiera de los signos:

6 Pero en su derecha será él muy quedado,
non podrá estenderse, será como elado,

como parés enfiesta o muro bien labrado,
quiere que lo vea será mal espantado.

(Berceo, 1980: 132)

La iluminación conocida como «El trono de los justos y las almas de los mártires» (v. **figura V.34**) detalla el anuncio del Juicio Final con enigmáticos colores. Las figuras de los justos, en la parte superior, han sido compuestas para que causen el mayor respeto en el devoto, mientras que en el registro inferior se dibujan las palomas que simbolizan las almas de los mártires. La escena es un buen exponente del tema del fin del mundo y del destino que espera a quienes hayan respetado la ley divina. Gonzalo de Berceo aprovecha la grandiosidad que observa y la emplea para expresar, de manera didáctica, el temor de Dios.



«El trono de los justos y las almas de los mártires»

La iluminación de «La lucha de la serpiente contra el hijo de la mujer» (Apocalipsis XII, 1-8) (v. **figura V.27**) pudo servir de inspiración para la copla 7:

7 En el secundo día pareçra affondado,

más vaxo que la tierra, bien tant com fue pujado,
de catarlo nul omne söl non será pensado,
pero será aína en su virtut tornado.

(Berceo, 1980: 132)

El desorden que se apreciaba en la escena del *Beato de Silos* aparece aquí trasladado a un medio diferente: los versos de Berceo. A continuación, en las coplas 8 y 9 de los *Signos* escribe Berceo:

8 En el terzero signo nos conviene fablar,
que será grant espanto e un fiero pesar,
andarán los pescados todos sobre la mar,
metiendo grandes voces, non pudiendo quedar.

9 Las aves esso misme, menudas e granadas,
andarán dando gritos todas mal espantadas;
assí farán las bestias por domar e domadas,
non podrán a la noche tornar a sus posadas.

(Berceo, 1980: 132)

«La visión del anciano de muchos días y las bestias del mar» (Apocalipsis XIII, 1-18) (v. **figura V.39**) es otra de las increíbles iluminaciones de los manuscritos de los Beatos que nos muestra una escena que podría haber evocado las palabras berceanas «...las bestias / por domar e domadas», que describen una variedad de bestias y alimañas que «non podrán a la noche / tornar a sus posadas». Imágenes como la del león con alas de águila o la de la cabra con una cabeza humana y un único cuerno sin duda cautivaron a Berceo. La tercera de las bestias, que se parece a un leopardo con cuatro cabezas, y la cuarta, semejante a un oso, nos recuerdan «las bestias» mencionadas en esta copla.

El anciano de muchos días, que actúa de juez, está entronizado en el interior de una mandorla desde la cual brotan cabezas de ángeles en su parte superior. Suponemos que las estrellas silenses colocadas a los lados del anciano podrían haber sido un primer planteamiento de la

escena nocturna de la copla 9, cuando se escribe «non podrán a la noche / tornar a sus pecados».

A cada lado del trono hay ruedas de fuego y en el punto inferior de la mandorla nace el río de la vida. La copla referida aún reduplica el efecto visual de la iluminación.



«La visión del anciano de muchos días y las bestias del mar»

En la copla 10 podemos leer:

- 10 El signo empués ésti es mucho de temer,
 los mares e los ríos ardrán a grant poder;
 desararán los omnes, iránse a perder,
 querriénse si podiessen so la tierra meter.

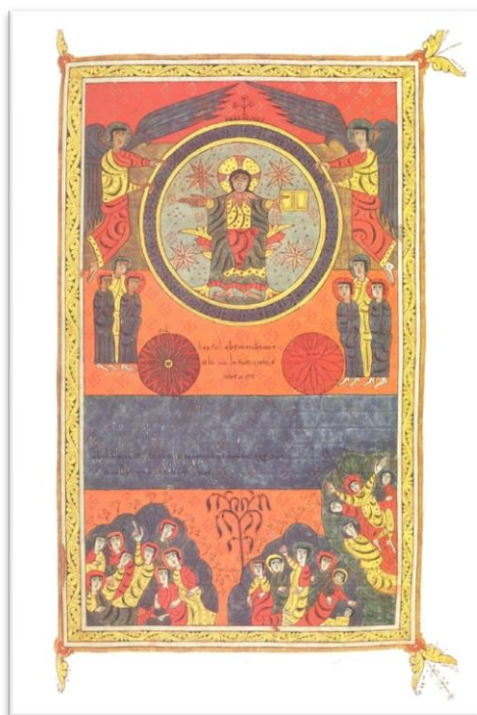
(Berceo, 1980: 132)

En nuestra opinión también esta copla parece haberse inspirado en

la iluminación «La visión del anciano de muchos días y las bestias del mar» (Apocalipsis XIII, 1-18). En ella se ve el río de fuego que nace bajo la mandorla que contiene el Cristo en majestad con el libro en la mano izquierda. Las palabras «los ríos ardrán a grant poder» encuentran alegoría visual en esta corriente de fuego que traza una simetría entre las cuatro bestias que apoyan el anciano en su trono. Pero hay más: la iluminación «Apertura del Sexto Sello» (Apocalipsis VI, 12-14) o «La caída de las estrellas» (v. **figura V.20**) contiene elementos formales que pueden ser vistos como la expresión de los advertimientos de la copla 11:

- 11 El quinto de los signos será de grant pavora,
de yervas e de árboles e de toda verdura,
como diz sant Jherónimo, manará sangre pura;
los que no lo videren serán de grant ventura.

(Berceo, 1980: 133)



«Apertura del Sexto Sello»

La luna, sobre la banda de color oscuro, se dibuja en este caso de color sangre y el sol, simbolizado por una flor, se torna gris. En el registro inferior varias personas alzan los brazos con gestos de dolor, delatando

su miseria, pues no han visto el advenimiento de los signos. En el círculo en el que se inscribe el Cristo en majestad no está presente la paloma, el Espíritu Santo. La misma iluminación incluye escenas que suponemos que inspiraron la copla 12. El sol, posicionado al fondo del registro superior, se ha tornado «negro e carboniento». En el registro inferior encontramos «nin castiellos nin torres, nin *otro* fraguamiento / que non sea destructo» y las figuras en cuevas «e todo *fondamiento*».

12 Será el día sexto negro e carboniento,
non fincará ninguna lavor sobre cimientu,
nin castiellos nin torres, nin *otro fraguamiento*,
que non sea destructo e todo *fondamiento*.

(Berceo, 1980: 133)

La copla 13 se refiere a los «omnes que se quieren fer mal»:

13 En el día *seteno* verá priessa mortal,
 avrán todas *las* piedras entre sí lit campal,
 lidiarán como omnes que se quieren fer mal,
 todas se farán piezas menudas como sal.

(Berceo, 1980: 133)

En la iluminación llamada «La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta» (v. **figura V.30**) localizamos estas figuras «que se quieren fer mal», junto a la bestia, en el registro inferior, que simboliza el estanque de fuego. A continuación, leemos en la copla 14:

14 Los omnes con la cuita e con esta pressura,
 con estos tales signos de tan fiera figura,
 buscarán do se metan en *una* angostura;
 dizrán: «Montes, cobritnos ca somos en ardura».

(Berceo, 1980: 132)

Son ideas e imágenes que hallamos en «El ángel con el Evangelio Eterno y la caída de Babilonia» (Apocalipsis XVII, 1-8) (v. **figura V.29**), iluminación en la que hay «omnes con la cuita» flotando en el registro

Seguidamente la escena del Juicio Final del manuscrito iluminado de Silos es muy probable que inspirara la copla 15:

En el folio derecho los que han sido juzgados van de camino al reino de Satanás. Una vez allí, a las puertas del infierno, se sentirán demasiado atraídos por la fuerza de la gravedad, por lo que no podrán escapar, «ninguna calavera, que en tierra non caya, non será tan ligera». Es la misma escena que se vislumbra en la copla 16:

Las coplas 17 y 18 convierten en texto los hechos que se narran en la iluminación llamada «La quinta trompeta» (Apocalipsis IX, 1-12) (v. **figura V.23**):

17 El día que viniere, el noveno passado,
 istrán todos los omnes, *quisque* de su forado,
 andarán estordidos, pueblo mal desarrado,
 mas de faltar ninguno *só/* non será pensado.

- 18 El del onzeno día, si saberlo queredes,
 será tan bravo signo que vos espantaredes;
 abrirse *han* las fuessas que cerradas veedes,
istrán fuera los huessos de entre las paredes.
 (Berceo, 1980: 133-134)

La primera copla coincide con la ilustración del siglo x al enseñarnos un caos de cuatro seres humanos, desnudos, nadando en algún lugar fuera de la tierra, aterrorizados por las langostas con las que comparten composición. A propósito de la siguiente copla 19,

- 19 Non será el dozeno quí lo ose catar
 ca verán por el zielo grandes flamas volar;
 verán a las estrellas caer de su logar
 como caen las fojas quand caen del figar.
 (Berceo, 1980: 134)

El crítico francés Saugnieux se pregunta, hechizado por las palabras de Berceo, sobre las posibles procedencias, que en realidad son muy dispares:

Pero la clave quizá se halle en las mismas fuentes de Berceo. Puede ser que los códices en que se inspiró el poeta reflejasen tal disparidad. Sería por esto de gran utilidad comparar el texto español con los modelos del poeta. Pero, por desgracia, todavía no conocemos los documentos exactos en que se inspiró Berceo.

(Saugnieux, 1974: 159)

En nuestra opinión, una respuesta válida a esta cuestión podría estar en la iluminación titulada «La mujer vestida del sol» (Apocalipsis XII, 1-18) (v. **figura V.27**). En todo caso Saugnieux duda de si Berceo se inspiró en el texto de la Biblia o de si habría conocido el *Comentario* original del Beato de Liébana quemado en la iglesia de Santo Toribio de Liébana en los años previos al Renacimiento. En contra de lo que consideramos en nuestra tesis, Saugnieux piensa que Berceo no tuvo acceso a las manifestaciones de cultura que se encontraban en los

Siguiendo con nuestro repaso, la copla 20 previene a los hombres para que estén preparados para el Juicio Final:

20 Del trezeno fablemos, los otros terminados;
morrán todos los omnes, menudos e granados,
mas a poco de término, serán resuscitados
por venir al Judficio, justos e condenados.
(Berceo, 1980: 134)

En la **figura V.36**, «El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15), la muerte llegará inesperadamente para todos los hombres: el día del fin del mundo es inminente. En la siguiente copla 21 podemos leer:

21 El día quarto décimo será fiera varata,
ardrá todo el mundo, el oro e la plata,
balanquines e púrpuras, xamit et escarlata;
non fincará conejo en *cueva* nin en mata.
(Berceo, 1980: 134)

Las imágenes, y sobre todo los colores «balanquines e purpuras, / xamit et escarlata», nos recuerdan a los que se encuentran en «La séptima trompeta» (Apocalipsis X, 1-4) (v. **figura V.26**).



«La séptima trompeta»

Gonzalo de Berceo quedó seguramente subyugado —y es la hipótesis que defendemos— ante la enigmática figura del ángel con su trompeta, de ahí que las reminiscencias de esta iluminación, sus colores, su inquietante ambientación, se manifiesten a lo largo de gran parte del poema *Signos*. Así nos lo demuestra la copla 22:

- 22 El día postremero, como diz el propheta,
 el ángel pregonero sonará la corneta;
 oírlo *han* los muertos, *quisque* en su capseta,
 correrán al Juicio *quisque* con su maleta.

(Berceo, 1980: 135)

En la mentalidad medieval, los infieles, y especialmente los judíos y los musulmanes, se encuentran apartados de la salvación, y su muerte es siempre mala, sufren la condenación eterna. En el caso de las descripciones de Berceo la condenación suele ser violenta; cada uno llevará sus propias obras al Juicio Final: «correrán al Juicio / quisque con su maleta». Recurrimos nuevamente a Joël Saignieux porque nos demuestra que en la Biblia (Mateo XXIV, 31; Pablo I Cor XV, 52; y en el Apocalipsis XI, 15) hay referencias similares al ángel pregonero, de forma que podría haber sido una referencia para la copla 22. Desde nuestro punto de vista añadiríamos que es además una nueva manifestación que la poderosa influencia de la cultura mozárabe tuvo sobre los cenobios

cristianos y en la sensibilidad del clérigo riojano en particular. Es lo que encontramos en las fantásticas ilustraciones del *Beato de Silos*, de innegable estilo mozárabe.

En las coplas 23 y 24 reconocemos con claridad la iluminación conocida como «Visión de Dios antes de la apertura de los siete sellos» (Apocalipsis V, 1-13) (v. **figura V.16**):

23 Quantos nunca nascieron e fueron engendrados,
 quantos almas ovieron, / fueron vivificados,
 si los comieron aves o fueran ablentados,
 todos en aquel día allí serán juntados.

24 Quantos nunca murieron en qualquiere edat,
 o ninnos o eguados o en grant vegedat,
 todos de treinta annos, cuento de Trinidat,
 verrán en essi día ante la Magestat.

(Berceo, 1980: 135)

Vemos que «quantos nunca nascieron» y «quantos nunca murieron» cuelgan de las siete lámparas en el segundo registro. Son símbolos de los justos. 24 ancianos, distribuidos en el registro superior, sobre Cristo y en el penúltimo registro, encima de un durmiente San Juan, forman parte del grupo que, junto a los justos, «verrán en essi día ante la Magestat». En «El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15) (v. **figura V.36**) conviven los desafortunados, condenados y esperando su suerte, vestidos de manera característica, y los caídos en el fuego del infierno, junto a los reyes, algunos de los cuales llevan corona.



«El Juicio Final»

De la misma forma sucede en los versos berceanos de la copla 25:

- 25 Serán puestos los justos a la diestra partida,
 los malos a siniestro, pueblo sin medida,
 el Rey será en medio con su az revestida,
 cerca de la Gloriosa, de caridad complida.

Cristo está sentado en su trono, en el registro superior parte izquierda, y es quien decide la condena. A los justos se les entregará su recompensa, pero para los «maledictos» la suerte será bien diferente: un fuego dañino. Sin embargo, notamos una disparidad entre el texto y la imagen. En primer lugar, los versos hablan de la posición central de Cristo, a quien secundan los justos, a la derecha, y los condenados, a la izquierdam posición que invierten en la miniatura. Además, Cristo no se dibuja en el centro, sino, como hemos mencionado, en la izquierda. En todo caso, la idea de centralidad se sugiere en el hecho de que Cristo se encuentre en el interior de una mandorla. Así pues, la dignidad de los

justos no se expresa aquí de la misma forma que en el texto berceano — esto es, por situarse a la derecha— sino por la mayor proximidad a Cristo. Tampoco los condenados ocupan la posición del poema —la izquierda—, pero su colocación es igualmente negativa, aunque de naturaleza diferente: están separados de Cristo por un trazo grueso.

En la iluminación «El angel encadena a Satanás» (v. **figura V.33**) encontramos una escena de la venganza al estilo medieval que podría haber estado en el origen de la composición de la copla 26: dos símbolos del malo, el oscuro cuerpo del diablo y un dragón, están atados por la cadena de un lindo ángel alado y acaban siendo vencidos. En la mente medieval esto puede representar el lugar al que «será traído Judas el traïdor», de forma que a las fuerzas del mal —aquí encarnadas en el diablo y el dragón— se les veda el camino de la maldad y hasta siempre «non podrié en mayor».

26 Allí será traído Judas el traïdor,
 que por su abze mala vendió a su Sennor;
 como él lo meresce verrá con tal honor,
 veráse en porfazo, non podrié en mayor.

(Berceo, 1980: 136)

«La aparición de los siete ángeles con trompetas» (v. **figura V.22**) pudo motivar la copla 27:

27 Tornar s *ha* a los justos el Reï glorioso,
 ferlis *ha* un sermón temprado e sabroso:
 «Venit los benedictos del mi Padre precioso,
 recebit el mi regno largo e delicioso.

(Berceo, 1980: 137)

En la iluminación vemos a «el Reï glorioso» entronizado, dentro de un círculo y arropado por las características estrellas bizantinas. Los siete ángeles benedictos se aproximan al trono para «recebit el mi regno largo e delicioso», lo que a su vez nos recuerda a la «Vision de Dios antes de la

apertura de los siete sellos» (Apocalipsis V, 1-13) (v. **figura V.16**). En cuanto a las coplas 28, 29 y 30, ninguna ilustración del beato silense enseña literalmente la acción que desarrolla en ellas.

- 28 Recebit gualardón de lo que me serviestes,
ca cuando ovi fam^{ne} vos bien me apaciestes,
vidiéstesme sediento, bien a beber me diestes,
si me menguó vestido, de grado me vestiestes.
- 29 Quando a vuestras puertas demandava posada,
vos luego me la diestes con voluntat pagada;
en las cuitas que ovi fallé en vos entrada,
quíérovos yo agora de todo dar soldada.
- 30 De lo que me serviestes buen gualardón avredes,
por seculorum secula conmigo regnaredes;
bivredes en grant gloria, nunca pesar veredes,
siempre laudes angélicas ante mí cantaredes».
- (Berceo, 1980: 137-138)

Sin embargo la escena de «el Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15) contiene los resultados de la expresión «recebit gualardón», cuando «vos bien me apaciestes». En ella vemos a los elegidos, en el cielo junto a Dios, rodeados por un círculo. Y vemos a los ángeles, que llevan el círculo con Cristo en majestad, que «siempre laudes angelicas ante mi cantaredes». Es interesante observar la imagen del diablo en las coplas 31 y 32:

- 31 Tornará a siniestro sannoso e irado
dezirlis ha por nuevas unesquivo mandado:
«Idvos /os maledictos, ministros del peccado,
id con vuestro maestro, buestro adelantado.
- 32 Ir arder en el fuego que está avivado,
pora vos / Lucifer e / todo su fonsado,
acorro nos avredes, esto es deliberado,
a qual señor serviestes recibredes tal dado.
- (Berceo, 1980: 138)

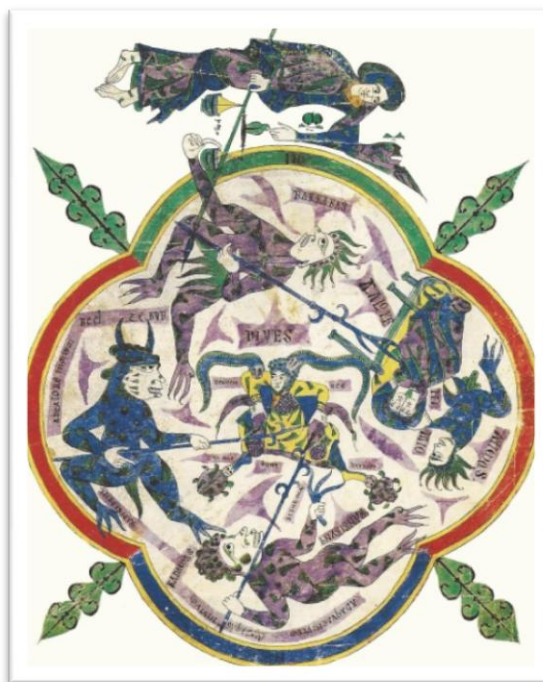
El diablo en la obra catequética de Berceo «es una metáfora de los

vicios y del Mal en general» (Ruiz Domínguez, 1999: 129). Tanto el diablo como el infierno «aparecen ligados a la oscuridad» (1999: 132). Sin embargo, la asociación del diablo con una alimaña, tal como anteriormente apuntamos, tiene precedente bíblico en el capítulo IV del Apocalipsis:

Quien venere a la bestia y a su estatua y reciba su marca en la frente o en la mano, ése beberá del vino del furor de Dios.

Escribe M^a del Mar Gutiérrez Martínez que «la riqueza verbal, en cuanto a denominaciones diabólicas, de la obra berceana no tiene paragón en la literatura anterior y coetánea al autor riojano» (1998: 39-54). El diablo, que originalmente formaba parte de la corte de Dios, se manifiesta de múltiples formas a lo largo de toda la obra de Gonzalo de Berceo, pretendiendo confundir a los hombres. Su imagen se describe física y psíquicamente en imágenes vivas y amenazantes (v. «El infierno», **figura V.4**); a veces toma la forma de un perro u otro animal, entidades que él creía sin alma, igual que los judíos y los musulmanes (Ruiz Domínguez, 1989: 411-421). Los diablos berceanos son señores con gran conocimiento en materias como el derecho o la teología, capaces de infligir durísimas penas en el infierno, aunque a veces son seres torpes e incapaces, seductores dispuestos a pecar o monstruos (Bovey, 2002). Se emplean además varios nombres propios para referirse al diablo: Belzebup, Belcebú, Lucifer, Satanás o Smirna. Si toda esta descripción, mucho más terrorífica que la pintada por los monjes iluminadores silenses del siglo XI, no era suficiente para aterrorizar a los peregrinos, en el universo berceano los diablos podían comunicarse con el mundo de los hombres. Debido a sus prejuicios el clérigo riojano hacía al diablo actuar a través de los judíos, quienes eran conocidos en los poemas berceanos por las habilidades para arrebatarse el alma a los cristianos con tramposos medios. La defensa y la protección contra el maligno, tal como se aprecia en Berceo tanto como en la estética medieval en general, se halla en la oración, sobre todo la que se dirige a la Santa María, figura antagónica al

diablo.



«El infierno»

Volviendo a la iluminación «El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15), las coplas 33 y 34 recuerdan las escenas de los elegidos que por sus buenas creencias y acciones han logrado escapar de la amenaza del infierno:

33 Quando *famne*avía, andava muy lazdrado,
oírme non quisiestes, nin darme un bocado;
si yo grant setavía non aviédes cuidado,
e muy bien vos guardastes de darme hospedado.

34 Si vos alguna cosa me oviéssedes dada,
yo bien vos la terría agora condesada,
mas soviestes tan crúos que non me diestes nada;
yo la vuestra crüeza no la he oblidada.

(Berceo, 1980: 138)

Pero también de los que van al infierno pues «oírme non quisiestes, nin darme un bocado;» y que «yo la vuestra crüeza no la he oblidada.» La consecuencia es evidente: ya están en el infierno,

despojados de sus almas.

La siguiente copla 35 se relaciona con la iluminación «La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta» (v. **figura V.30**). Aquellos que «dar no *li* quisiestes nin del pan nin del vino» están expuestos a ser lanzados al fuego por sus pecados cometidos.

35 Quando el pobreciello a vuestra puerta vino,
pediendo en mi *nomne* con hábito mezquino,
vos dar no *lí* quisiestes nin del pan nin del vino,
oy, si vos d'él pensásseis, él vos seríe padrino»
(Berceo, 1980: 138)

La iluminación llamada «La ascensión al cielo de los dos testigos» (v. **figura V.25**) encuentra correlación en las coplas 36, 37 y 38:

36 Pressos serán los ángeles, ángeles infernales,
con cadenas ardientes e con fuertes dogales;
cogerlos *han* delante con azotes mortales,
¡Jhesu Christo nos guarde de tales serviciales!

37 Levarlos *han* al fuego, al fuego infernal,
do nunca verán *lumne* si non cuita e mal,
darlis *han* sendas sayas d'un aspero sayal,
que cada una d'ellas pesará un quintal.

38 *Avrán fame* e frío, temblor e calentura,
ardor buelto con frío. set fiera sin mesura;
entre sus corazones *avrá* muy grant ardura,
que creer non quisieron la Sancta *Escriptura*.
(Berceo, 1980: 138-139)

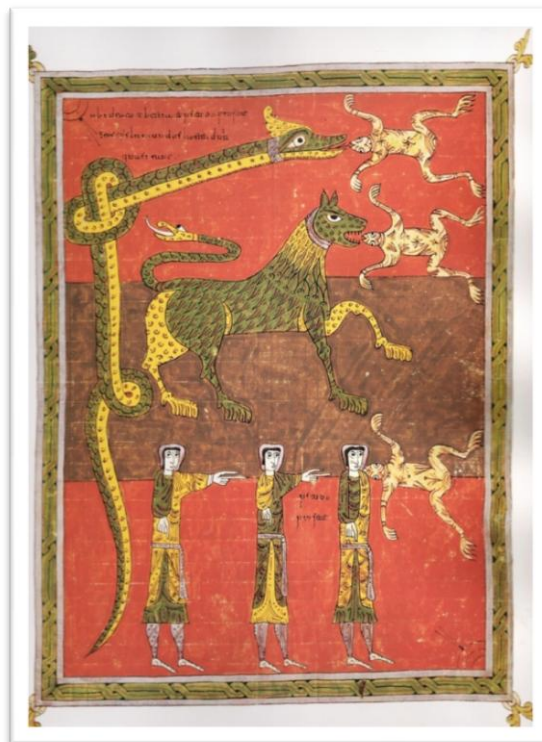
Los «ángeles infernales» se sitúan en el registro inferior de la iluminación, como también los condenados. Están prisioneros en el infierno, donde además la Iglesia, simbolizada en los arcos, se encuentra en posición invertida. Literalmente, están «do nunca verán *lumne* si non cuita e mal». Han perdido toda posibilidad de vivir en la tierra, no así en el

infierno, porque las «sayas» que llevan «cada una d'ellas pesará un quintal». Como vemos, Berceo enfatiza el sufrimiento físico de los condenados, subrayando la aspereza y el peso de su sayal; mientras tanto, la miniatura pone de relieve su desnudez, insiste en su humillación final. La imagen no nos deja lugar a dudas: sabemos qué les pasará a aquellos «que creer non quisieron la Sancta *Escriptura*», además de que «entre sus corazones avrá muy grant ardura». Están en el infierno, donde «Avrán *famne* e frío, temblor e calentura».

La copla 39 continúa y nos remite a una imagen como la de la horrible bestia de siete cabezas de «La mujer vestida del sol» (Apocalipsis XII, 1-18) (v. **figura V.27**), como también a las terroríficas figuras que se ven en «La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta» (v. **figura V.30**):

39 Comerlos *han* serpientes e los escorpiones,
 que *han* amargos dientes, agudos aguijones;
 meterlis *han* los rostros fasta los corazones,
 nunca avrán remedio en ningunas sazones.

(Berceo, 1980: 139)



«La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón,
de la bestia y del falso profeta»

Son serpientes y escorpiones que están en el infierno para aterrorizar a los pecadores. Para el peregrino medieval, estas palabras debían haber provocado un intenso pavor, pues seguramente no habrían tenido el privilegio de acceder a las lujosas iluminaciones de antiguos códices como los Beatos. Las imágenes que creaban las palabras de Berceo, no obstante, ayudaban a transmitir al peregrino los mensajes contenidos en el *Beato de Silos*.

La escena de «El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15) (v. **figura V.36**) nos muestra la separación de los pecadores y de todos aquellos que sí han prestado atención a las admoniciones de la Iglesia. Berceo habla de ello en las coplas 40 a 42:

- 40 Darlis *han* malas zenas e peores yantares,
 grant fumo a los ojos, grant fedor a las nares,
 vinagre a los labros, fiel a los paladares,
 fuego a las gargantas, torzón a los ijares.

41 Colgarán de las lenguas los escatimadores,
 los que testiguan falsos e los escarnidores;
 non parcirán a reyes nin a emperadores,
 dizrán tales sirvientes quales fueron sennores.

42 Los omnes cobdiciosos del aver monedado,
 que por ganar riqueza non dubdan fer peccado,
 metránlis por las vocas el oro regalado,
 dizrán que non oviessen atal ayer ganado.

(Berceo, 1980: 139-140)

Sobre las coplas 43, 44, 45 y 46, consideramos la iluminación «La lucha de la serpiente contra el hijo de la mujer» (Apocalipsis XII, 1-8) (v. **figura V.27**) una referencia:

43 Los falsos menestrales e falsos labradores
 allí darán emienda de las falsas labores;
 allí prendrán *derecho* de los falsos pastores,
 que son de fer cubiertos maestros savidores.

44 Algunos ordenados que lievan las obladas,
 que viven seglarmente, tienen sucias posadas,
 no lis avrán vergüenza las vestias enconadas,
 darlis han por offrenda grandes aguijonadas.

45 Los omnes soverviosos que roban los mezquinos,
 que lis *tuellen* los panes, así facen los vinos,
 andarán mendigando corvos como encinos;
 conteçrá esso misme a los malos merinos.

46 Los que son invidiosos, aquessos malfadados,
 qui por el bien del próximo andan descolorados;
 serán en el infierno de todos coceados,
 ferlis han lo que facen madrastras a *amados*.

(Berceo, 1980: 141-142)

En la escena donde podemos ver cómo a «Algunos ordenados» se les ofrendan «grandes aguijonadas». La bestia de siete cabezas, que representa el poder de las fuerzas malignas, está siendo atacada por los ángeles, provistos de lanzas, en el registro superior. En el registro inferior «los malos merinos» están siendo expulsados al infierno por los ángeles.

Sabemos además que las penas serán particulares, como nos informa la copla 46 al hablarnos de los «invidiosos». La presencia de clérigos en el infierno podríamos considerarla en la actualidad una situación casi cómica, pero para la concepción medieval era una idea aterradora. En el infierno que nos describe Berceo los sacerdotes que no preservan su castidad o que conviven con amigas o concubinas —también llamadas barraganas— tienen un lugar reservado en el infierno e incluso acaban siendo atacados por los animales.

Una vez más podríamos mencionar la **figura V.25**, «La ascensión al cielo de los dos testigos», con los condenados en posición boca abajo, como fuente de inspiración, pero es sobre todo «El Juicio Final» (Apocalipsis, IV, 1-5 y XX, 11-15) (v. **figura V.36**) la iluminación que motiva las coplas 47 y 48:

47 Las penas del infierno de dur serién contadas,
 ca d'*aquéstas* son muchas e mucho más granadas;
 Jhesu Christo nos guarde de tales pescoçadas,
 qui guardó a Sant Peidro ennas ondas iradas.

48 Cambiemos la materia, en otro son *cantemos*,
 en raçón *desabrida* mucho non detardemos,
 a la buena companna de los justos tornemos,
 el bien que esperamos, eso versifiquemos.

(Berceo, 1980: 142-143)

Los que sufren estas «penas del infierno» están en la parte inferior del folio derecho. «Los justos», como se menciona en la copla 48, están en el folio izquierdo, «a la buena companna» del Señor, que se sitúa en lo más alto de la composición.

«Visión de Dios antes de la apertura de los siete sellos» (Apocalipsis V, 1-13) (v. **figura V.16**) evocó a Berceo la escritura de la copla 49:

- 49 El Reñ de los reyes, alcalde derechero,
qui ordena las cosas sin ningún consegero,
con su processión rica, pero El delanterero,
entrará enna gloria del Padre verdadero.
(Berceo, 1980: 143)

«El Reï de los reyes» se encuentra colocado en un círculo en el centro de la imagen. Así se expresa la majestuosidad de la figura divina que en el texto poético se realza con la expresión «Reï de los reyes». En las bandas horizontales superior e inferior se ubica «su processión rica», los veinticuatro ancianos que le acompañan, en cuya actitud solemne muestran su dignidad.

En las siguientes coplas, de la 50 a la 55, podríamos encontrar reminiscencias de la iluminación «El Cordero y los cuatro seres vivientes» (v. **figura V.17**):

- 50 La compaña preciosa, de Christo consagrada,
del Padre benedicta, del Fijo combidada,
entrará en el cielo, alegre e pagada,
rendiendo a Dios gracias, / a la Virgen ondrada.
- 51 Los ángeles del cielo farán grant alegría,
nunca mayor d'aquella ficiéron en un día,
ca verán que lis cresce solaz e compaña,
¡Dios mande que entremos en essa confradía!
- 52 Dexemos de las penas de los malastrugados,
digamos de los gozos de los bienventurados;
éstos serán más grandes, demás serán doblados,
/ la alma con el cuerpo ambos serán juntados.
- 53 El cuerpo e la alma yaçrán en refrigerio,
esso clama doblado gozo el Evangelio;
otosí los dampnados avrán doble lazerio,
devié movernos mucho sólo esti proverbio.
- 54 De la primera gracia vos queremos decir:
avrán vida sin término, nunca han de morir;
demás serán tan claros, non vos cuido mentir,
non podríen siete soles tan fuer^tmient^re lucir.

- 51 Los ángeles del cielo farán grant alegría,
 nunca mayor *d'*aquella ficiéron en un día,
 ca verán que lis cresze solaz e compaña,
 ¡Dios mande que entremos en essa confradía!

- 52 Dexemos de las penas de los malastrugados,
 digamos de los gozos de los bienventurados;
 éstos serán más grandes, demás serán doblados,
 / la alma con el cuerpo ambos serán juntados.

- 53 El cuerpo e *la* alma yaçrán en refrigerio,
 esso clama doblado gozo el Evangelio;
 otosí los dampnados avrán doble lazerio,
 devié movernos mucho sólo esti proverbio.

- 54 De la primera gracia vos queremos decir:
avrán vida sin término, nunca *han* de morir;
demás serán tan claros, non vos cuido mentir,
non podrién siete soles tan fuer^{te} ~~entre~~ ^{fuerte} lucir.

(Berceo, 1980: 144)

Igualmente «Los cuatro ángeles frenando los cuatro vientos» (Apocalipsis VII, 1) (v. **figura V.21**) pudieron dar pie a la copla 56 en la que el «yo» berceano irrumpe de nuevo para, en el segundo hemistiquio del verso, asegurar su verdad: «sepades non vos miento»:

(Berceo, 1980: 145)

Los cuatro ángeles se colocan en cada esquina y representan los cuatro puntos cardinales. Poseen el poder destructivo del viento, aunque en este caso contienen sus soplos para proteger la tierra.

(Berceo, 1980: 145)

Los versos de la copla 57 parecen describir algún motivo que

observamos en la citada iluminación. Cuando Berceo se refiere a los «ligeros» y «que corre quanto quiere sin nulla cansedat; / en qual comarca quiere» es muy probable que hable de las acciones de los cuatro ángeles situados en las cuatro esquinas de la tierra que, siendo cuerpos celestiales, son ligeros y no se cansan nunca.

Los versos de la copla 58, mientras tanto, parecen directamente inspirados por la iluminación silense «Juan se postra a los pies del ángel» (Apocalipsis, I, 17) (v. **figura V.38**). Es San Juan el «señor que a sus siervos / da gualardón atal»:

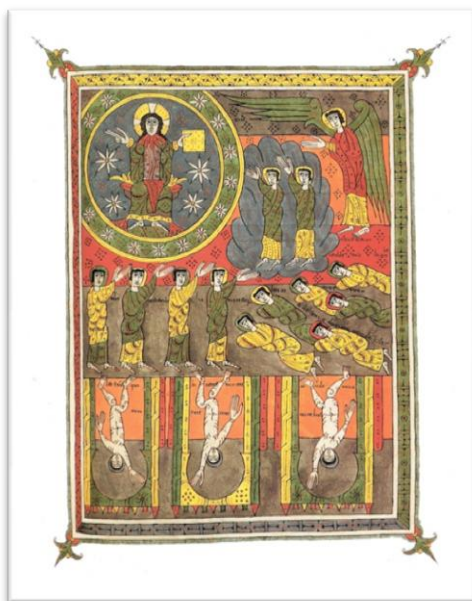
58 Avrán el quinto gozo que de todos más val,
 que serán bien seguros de nunca aver mal;
 sennor que a sus siervos da gualardón atal,
 éssi es verdadero, nadí non crea ál.

(Berceo, 1980: 145)

La siguiente copla 59 guarda cierto parecido con la iluminación «La ascensión al cielo de los dos testigos» (v. **figura V.25**):

59 Todos avrán femencia en laudar al Sennor,
 avrán entre sí todos caridat e amor,
 non terrán por la paz oración nin clamor,
 nin catarán las nubes si tienen mal color.

(Berceo, 1980: 146)



«La ascensión al cielo de los dos testigos»

En las coplas subsiguientes, Enoch y Elías están siendo guiados, transportados en una nube, hacia el cielo, allí donde reside «Madre Sancta María» y su Hijo. Los versos berceanos participan del mismo mensaje de salvación por medio de la Virgen.

60 Jhesu Christo nos lieve a essa compaña
do tantos bienes yazen e tanta alegría;
guíenos la Gloriosa, Madre Sancta María,
que es fuente de grazia e mana cada día.

61 Quando el Rey de Gloria vinier a judicar,
bravo como león que se quiere cevar,
¿quí será tan fardido que·/ose esperar?
Ca el león irado save mal trevejar.

(Berceo, 1980: 146)

Este «Rey de Gloria», «bravo como un león», se halla representado en dos iluminaciones: «La segunda bestia que surge de la tierra» y «La visión del anciano de muchos días y las bestias del mar» (Apocalipsis, XIII, 1-18) (v. **figura V.39**).

62 Las virtudes del cielo, dizlo la Escripura,
las que nunca ficeron liviandat nin locura,
éssas en essi día avrán muy grant pavura,

ca verán el alcalde irado sin mesura.

63 Quand los ángeles santos tremerán con pavor,
que yerro non ficieron contra el su Sennor,
¿qué faré yo, mezquino, que só tan peccador?
Bien d'agora m'espanto, tanto he grant pavor.

64 Porque de la su vista me quiera asconder,
nin será aguisado, nin avría poder;
yo razón non podría contra El mantener,
seo mal aguisado por an' El parescer.

65 Non avrá essi día ningunos rogadores,
todos serán callando, justos e peccadores,
todos avrán grant miedo e muy grandes temblores,
pero los de siniestro más grandes e peores.

(Berceo, 1980: 145-147)

Las coplas anteriores presentan a los poderosos defensores de la cristiandad. Las palabras de Berceo tienen en común con la miniatura silense «El ángel del abismo y las langostas infernales» (v. **figura V.24**) el haber conseguido captar la colérica actitud del ángel, que amenaza con su espada a una de las langostas infernales en vez de dirigirlas.

«La mujer vestida del sol» (Apocalipsis XII, 1-18) (v. **figura V.27**) y «La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta» (v. **figura V.30**) están en la base de la escritura de las coplas 66, 67 y 68, en las que se nos sugiere algo parecido a la serpiente de la segunda iluminación. Ambas imágenes, sin duda, nadaban en la mente del poeta en el momento de la confección de sus versos:

66 Verán por el su ojo los infiernos ardientes,
cómo tienen las vocas abiertas las serpientes,
cómo sacan las lenguas e aguzan los dientes,
entendrán bien que tienen a mala parte mientes.

67 Aquél será el día que diz la Escripura,
que será mucho luengo e de grant amargura,
onde deviémos todos aver ende pavura,
será qui al ficiere de grant mala ventura.

directamente al pueblo cristiano para informarles de que deben vivir de acuerdo a las normas eclesiásticas:

72 La cuita del Judizio será muy desguisada,
 por omnes nin por ángeles nunca será asmada,
 ¡Válanos Jhesu Christo, la su virtut sagrada,
 que estonz non podamos caer en desprunada!

73 Si cataren a suso verán a Dios irado,
 de yuso el infierno, ardient e avivado,
 derredor los diablos sobra grant en fonsado;
 con visión tan brava ¿quí non será coitado?

74 Si zerraren los ojos porque non vean nada,
 dentro será el bierven que roe la corada;
 la mala repintencia de la vida pasada,
 que fue mala e sucia, fedient e enconada.

75 Jhesu Christo nos guarde de tales visiones,
 a todos los christianos, mugieres e varones;
 pora'l diablo sean tales discreciones,
 que da a sus amigos amargos gualardones.

(Berceo, 1980: 148-149)

Por último, para finalizar nuestro repaso, «La mujer sobre la bestia de siete cabezas» (v. **figura V.31**) nos recuerda a la copla 77. Debemos reiterar en este punto que tanto Berceo como el Beato de Liébana compartían época medieval. Los Beatos —copias del original, como sabemos— van surgiendo entre 100 y 300 años después. Por ejemplo, el *Beato de Silos* se gestó entre los años 990 y 1030. Quiere esto decir que la conexión que se refleja en los versos de Berceo no remite al libro del Apocalipsis; la obra poética berceana admite las reminiscencias solo indirectas de los temas apocalípticos, temas que sin embargo sí tuvieron su correspondencia pictórica en los manuscritos de los Beatos de una forma literal.

77 Digamos Pater Noster que nos esto ganemos,
 laudemos / la Gloriosa, mercet nos li clamemos;
 todos Ave María a su honor cantemos,

que nos con el su Fijo e con Ella regnemos.

(Berceo, 1980: 149)

Para el pecador siempre hay posibilidad de salvación gracias a la intervención de la Virgen. Añade Saugnieux: «Es que la Virgen, para el pecador es al mismo tiempo lo que la dama para el caballero y el señor para el vasallo» (1982a: 33). En esto notamos no solo la influencia del amor cortés, de lo que ya hablamos capítulos atrás, sino que además subsiste en estas palabras la concepción medieval jerárquica de las relaciones humanas. Por todo ello, Gonzalo de Berceo, heredero de una larga tradición, siempre concede un lugar privilegiado a la Virgen María. Vivió en una época de especial auge de la mariología, de espiritualidad y de veneración hacia todo lo que tenía que ver con la Ella, «una época en que la devoción a la Virgen tomaba ya a veces un aspecto francamente delirante» (Saugnieux, 1982a: 65). A diferencia de San Bernardo, cuyo pensamiento insistía en «que uno se glorifique en esperanza, pero no en seguridad» (Saugnieux, 1982a: 67), Gonzalo de Berceo cree que el peregrino pecaminoso siempre puede recibir la salvación mediante la intervención de la Virgen María, cuya compasión es infinita.

CAPÍTULO VII

Conclusiones

Hemos podido comprobar que el espíritu del arte se manifiesta conjuntamente en las obras artísticas —ya sea pintura, arquitectura o escultura— de una misma época. Son aspectos afines que se agrupan bajo un mismo *Kunstwollen*. Ya Horacio nos avisó —*ut pictura poesis*— de lo habitual de encontrar motivos comunes entre las artes visuales y el arte textual. En la introducción de nuestra tesis argumentamos con numerosos ejemplos que no es excepcional comprobar cómo el arte plástico y el textual de un mismo período histórico tienden a revelar una visión compartida del mundo.

El arte, como sabemos, es la expresión del artista que se origina en el nivel del subconsciente y sin embargo se plasma en estado de consciencia. Aquello que entendemos por arte nos llega mediante procesos que van más allá de la razón; además nos provee de aspectos de la cultura a la que pertenece su creador que no es posible hallar en otras fuentes quizá más directas. Los artistas de la Edad Moderna y Contemporánea son más conscientes de su vida interior, la cual forma parte importante de su expresión artística. En contraposición, los artistas y artesanos medievales apenas consideraban la idea de *ars gratia artis*. Trabajaban primordialmente con un cometido religioso, tan solo pretendían expresar las ideas de la Iglesia y adoctrinar al estudioso. En ambos casos —artistas medievales y modernos— es más allá de la conciencia donde se encuentra lo que el psicólogo suizo Carl Jung denomina «inconsciente colectivo», lo que posibilita la creatividad. Bajo esta premisa el arte siempre tendrá un alto valor como barómetro de la

historia de la cultura.

En el cuerpo de este trabajo hemos querido demostrar que en el caso particular de Gonzalo de Berceo, poeta riojano del siglo XIII, no solo se formula el espíritu del arte común de su época, sino que además habría conocido el arte visual de su tiempo, que le habría inspirado para escribir sus versos. Por ejemplo, es posible detectar parecidos entre las ilustraciones de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y en algunas coplas de *Los milagros de Nuestra Señora* (Gariano, 1965). Más aún, localizamos en el largo poema *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* ideas y sensaciones presentes en las iluminaciones del *Beato de Silos* que probablemente Berceo conoció en el *scriptorium* del monasterio de Santo Domingo de Silos.

Berceo era un poeta excepcional de su era. Con sus paráfrasis de las obras latinas creó un nuevo estilo de enseñanza gracias a sus innovadoras perspectivas literarias —sabio uso del vocabulario coloquial, imágenes impactantes, castellano cercano, mayor complejidad, necesidad de expresión personal—. Escribió de un modo personal; a través de su verso alejandrino se escucha la voz del poeta. A Berceo se lo conoció como «trovador de la Virgen» pues dominaba la palabra al punto de «pintar» una imagen de tres dimensiones (Saugnieux, 1982a) para difundir las ideas de la Iglesia y estimular la fe y las creencias de sus lectores —el poeta riojano era un maestro de la técnica conocida como *écfrasis*—. En los textos berceanos se da un equilibrio entre la advertencia de los terroríficos castigos para los pecadores y la benevolencia de María que intervendría para conceder la salvación, entre la plasticidad y la simpleza e inmediatez en la enseñanza del devoto, entre las dosis de miedo y los toques de humor.

Y es que, junto al formidable culto a la Virgen, la gran preocupación de la Edad Media era el «terror al milenio» o «milenario», la idea de la

inminencia del fin de los tiempos, acompañado por el Juicio Final. El pánico y la ansiedad que provocaba esta amenaza se veía expresado desde la vida cotidiana hasta las obras de arte más importante que datan de esta época.

Como hemos dicho, el artista medieval no era consciente de su aportación personal a la obra de arte; trabajaba con la única intención de glorificar las ideas y las creencias de la Iglesia cristiana. El arte medieval tenía por tanto el cometido de expresar el amor por la «belleza de la casa de Dios»: *Dilecto decoris domus Dei*. Con la cristiandad legalizada, y antes de la existencia de los monacatos cristianos, la península ibérica era un lugar oscuro y peligroso debido a la invasión bárbara y el feudalismo. Con el establecimiento de los monasterios abrió la posibilidad de una vida segura que facilitó el florecimiento de las artes. Era imprescindible enunciar las historias de la Biblia y los iconos religiosos con una belleza extraordinaria para dar prueba de la sabiduría divina y facilitar al discípulo que entablara un diálogo místico.

Dentro de las murallas protectoras del cenobio, en los talleres medievales persistía un libre intercambio cultural entre escritores, escribanos y pintores, ya fueran cristianos, judíos, o musulmanes. Así, en los talleres del monasterio los trabajadores no dudaban en emplear cualquier estilo artístico para expresar con mayor eficacia y belleza las doctrinas cristianas.

Para ilustrar lo divino se empleaban signos; lo natural podía representar lo espiritual, la imagen podía sustituir a la palabra: *pictura est laicorum literatura*. El famoso códice, que sabemos que iba acompañado por diversas pinturas, *Comentario al Apocalipsis de San Juan* (*Commentarium in Apocalypsin*), se alzó como el vehículo perfecto para expresar los temores y las preocupaciones de la Alta Edad Media. A través de los símbolos, los *logos*, y las alegorías el creyente aprendía las

conexiones entre el mundo terrenal y el más allá. Los *logos* y su iconología probablemente no cambiaron significativamente porque estaban basados en el mismo libro de la Biblia. No obstante, en el marco del crisol de culturas que era la península ibérica en la época medieval, sí se desarrollaron diferentes estilos. El estilo «mosaico» asociado a este códice del siglo VIII mostraba en combinación una heterogénea iconografía y la más alta sabiduría. El arte se completaba con signos que evocaban las verdades divinas, lo que también se constituye en el tema central del poema berceano *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, que manifiesta cabalmente las preocupaciones escatológicas del Medievo. Mediante alegorías textuales podía provocarse igual fervor religioso que con símbolos visuales.

Un manuscrito medieval, el *Beato de Silos*, supone un ejemplo sobresaliente de la necesidad de exponer las doctrinas religiosas, sobre todo si se compara con otros libros contemporáneos. Este valioso códice era una de las veinte copias —valioso además porque debemos tener en cuenta que se tardaban unos cuarenta años en terminarse— del *Commentarium in Apocalypsin* del siglo VIII y perdido hacia el siglo XIV. Confeccionado entre los siglos IX y X, todos los expertos están de acuerdo en que el manuscrito silense es un tesoro raro (Williams, 1994) y en que su capacidad de atracción está fuera de toda duda, pues acaparaba la atención de quien tuviera el privilegio de conocerlo. Entre ellos, los clérigos de todos los monasterios, quienes por supuesto tenían acceso a cualquier novedad cultural y/o religiosa. El monje y clérigo del monasterio de San Millán, Gonzalo de Berceo, originario de La Rioja y estudiante en Palencia, seguramente tuvo que familiarizarse con este códice de Silos, pues no había más de setenta kilómetros de distancia entre estas localizaciones clave.

En cuanto al estilo, el *Beato de Silos* ostenta una marcada influencia mozárabe, aunque están también presentes los estilos de las

escuelas de toda Europa e incluso se observa la herencia clásica. Las iluminaciones siguen las normas medievales, tal como el resto de copias denominadas «Beatos» —copias del primer manuscrito del Beato de Liébana—; en el de Silos, son casi exclusivamente escenas del Apocalipsis. Los monjes y clérigos tenían la responsabilidad de aconsejar a los laicos sobre la trascendencia del Juicio Final que creían que iba a acompañar el Apocalipsis.

Signos que aparecerán antes del Jucio Final contiene los mismos temas que se plantean en el *Beato de Silos*. La coincidencia es natural: fue terminada de componer a mediados del siglo XIII, por lo que se trata de un escrito contemporáneo al código silense. A lo largo de la presente tesis hemos pretendido demostrar que Gonzalo de Berceo no solo estaba influido por el *Weltanschauung* propio de su época medieval sino que es innegable que incluso se inspirara en las iluminaciones silenses, sin olvidarnos de la interpretación común que subsiste en ambas creaciones del mito de la cristiandad. Las iluminaciones silenses despliegan brillantes colores, mientras que los versos de Berceo se construyen mediante palabras poderosos a la par de sencillas. Tras las letras, hallamos toda la profundidad y la trascendencia del poeta.

Por otra parte, la temática apocalíptica es muy antigua. Tanto el Beato de Liébana, de cuyo texto deriva el *Beato de Silos*, como Gonzalo de Berceo tenían conocimiento de las fuentes clásicas que profetizaban del fin de los tiempos. Habían consultado los escritos de los sabios de siglos pasados como Zaratustra, unos seiscientos años antes de Cristo, Ireneo, Ticonio, Gregoria de Elvira, Isidoro y especialmente Prudencio, en los que ya figuraban tales ideas apocalípticas. En la *Psychomachia* Prudencio pregonaba la importancia de luchar contra la lujuria y la idolatría y de vivir en armonía con las virtudes. Las semejanzas con estos versos antiguos pueden ser encontradas tanto en el código silense como en los versos de Berceo. Un factor que tienen en común el Beato de Liébana y el

poeta riojano es el deseo de contribuir a la instrucción y a la edificación espiritual de los monjes. La obra de ambos dedica amplia atención a los números, nombres, aspectos y el papel del Anticristo en el final de los tiempos.

En resumen, estamos en posición de afirmar que los autores del *Beato de Silos* y Gonzalo de Berceo no solamente eran contemporáneos entre sí sino que además Berceo conoció el *Beato de Silos*, quedó profundamente conmovido y se inspiró en él para escribir *Signos que aparecerán antes de Juicio Final*. Esta es la hipótesis que hemos tratado de probar en el cuerpo de nuestro trabajo. No es difícil imaginar al poeta, a la luz de una vela, estudiando, fascinado, en el *scriptorium* del monasterio de Santo Domingo de Silos, las iluminaciones silenses del siglo X. Berceo y el *Beato de Silos* expresan una voluntad de representación similar; una expresión dramática e intensa caracteriza ambas obras.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1978): «Censura y práctica censoria», *Sistema*, 22, 29-52.
- ALDECOA, Ignacio (2001): *Cuentos* (ed. de Josefina Rodríguez Aldecoa), Madrid: Cátedra.
- AGUSTÍN, SANTO, Obispo de Hipona (1979): *Obras de San Agustín. II, Las Confesiones* (ed. de Ángel Custodio Vega; trad. y pról. del padre Amador del Fueyo), Madrid: Ed. Católica.
- ALFONSO X EL SABIO (1986-1989): *Cantigas de Santa María. 3 vols.* (ed., introd. y n. de Walter Mettmann), Madrid: Castalia.
- ARCE, Javier (2006): «Cantabria y los cántabros en la antigüedad tardía: siglos V-VIII», en Pedro Ángel FERNÁNDEZ VEGA (coord.): *Apocalipsis, el ciclo histórico del Beato de Liébana*, Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC), 16-19.
- BAYO, Juan Carlos (2005): «La alegoría en el prólogo de los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo», en *La metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea* (ed. de Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval; introd. Jeremy Lawrence), Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 51-69.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2005): *Rimas* (ed. de Rafael Montesinos), Madrid: Cátedra.
- BERCEO, Gonzalo de (1969): *Milagros de Nuestra Señora* (ed. de Daniel

Devoto), Madrid: Castalia.

- (1975): *Obras completas III, El duelo de la Virgen, Los himnos, Los loores de Nuestra Señora, Los signos del Juicio Final* (est. y ed. crít. de Brian Dutton), Londres: Tamesis Books.
- (1980): *Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo* (ed., introd. y n. de Arturo M. Ramoneda), Madrid: Castalia.
- (1984): *La vida de San Millán de la Cogolla* (ed. de Brian Dutton), Londres: Tamesis.
- (1986): *Los milagros de nuestra señora* (ed. de Joël Saugnieux), Madrid: Everest.
- (1988): *Poema de Santa Oria* (ed., introd. y n. de Isabel Uría Maqua), Madrid: Castalia.
- (1990a): *Milagros de Nuestra Señora* (ed. de Juan Manuel Cacho Blecua), 11.^a ed., Madrid: Espasa-Calpe.
- (1990b): *Vida de Santo Domingo de Silos* (ed., introd. y n. de Teresa Labarta de Chaves), Madrid: Castalia.
- (1992): *Obra completa* (coord. Isabel Uría Maqua), Madrid: Espasa-Calpe.
- (2003): *Milagros de Nuestra Señora* (ed. de Michael Gerli), Madrid: Cátedra.

BERGMANN, Emilie L. (1979): *Art Inscribed: essays on Ekphrasis in*

Spanish Golden Age Poetry, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

BOLMAN, Elisabeth S. (1999): «“De Natura Colorum”. The Meaning of Color in Beatus Manuscripts», *Gesta*, 38, núm. 1, 22-34.

BOVEY, Alixe (2002): *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, Londres: British Library Publishing Division.

BOYLAN, Ann (2005): «The Silos Beatus and the Silos Scriptorium», en *Church, State, Vellum and Stone: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams* (ed. de Therese Martin y Julie A. Harris), Leiden-Boston: Brill and Leyden, 173-205.

BOYLAN, John, y SANDERS, Henry Arthur (1975): *Beato de Liébana. Comentario al Apocalipsis. Edición facsímil del Códice de Gerona, Beati in Apocalipsin libri duodecim. Codex Gerundensis*, Madrid: Edilán.

BUENO SÁNCHEZ, Marisa (2008): «“Quasi per ignem”. Claves figurativas de la topografía del Más Allá», en Ana Isabel CARRASCO MANCHADO y María del Pilar RÁBADE OBRADÓ (coord.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid: Sílex, 379-408.

BUNIM, Miriam Schild (1970): *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspectives*, Nueva York: AMS Press.

CATALÁN, Diego (1965): «La Biblia en la literatura medieval española», *Hispanic Review*, 33., 310-315.

CELA, Camilo José Cela (1951): *La colmena* (ed. de José Jurado Morales), Madrid: Herederos de Camilo José Cela.

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de (1997): *Los trabajos de Persiles y Segismundo* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid: Cátedra.

CHRISTE, Yves (1996): *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París: Picard, cop.

— (1996): *De l'art mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (dir.), Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.

CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain (1982): *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, París: Robert Laffont, Jupiter.

CID PRIEGO, Carlos (1968): «La crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas», en *España en las crisis del arte europeo. Coloquios celebrados en conmemoración de los xxv años de la fundación del CSIC*, Madrid: Instituto Diego de Velázquez, 61-78.

CINOTTI, Mia (1968): *Arte de la Edad Media*, Barcelona: Teide.

CIROT, George (1942): «L'humour de Berceo», *Bulletin Hispanique*, núm. 44, 160-165.

CODOÑER, Carmen (2010): *La Hispania visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura* (coord.), Salamanca: Universidad de Salamanca.

COLLINS, Roger. (1983): *Early Medieval Spain. Unity in Diversity, 400-1000*, Londres: Macmillan.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra), Navarra: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- CVITANOVIC, Dinko (1995): *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*, Buenos Aires, República Argentina: F. García Cambeiro.
- DEYERMOND, Alan (1979): *Historia y crítica de la literatura española, vol. 1, Edad Media* (obra al cuidado de Francisco Rico), Barcelona: Crítica.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Pablo C. (2006): «La cristianización de Cantabria», en Pedro Ángel FERNÁNDEZ VEGA (coord.): *Apocalipsis, el ciclo histórico del Beato de Liébana*, Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC), 45-69.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1957): «Diccionario de iluminadores españoles», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. 140, 49-109.
- (1958): J. D. B., y J. AINAUD DE LASARTE. *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, vol. XVIII. Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid: Plus Ultra.
- DUTTON, Brian (descripción, est. y ed. parcial) (1982): *A New Berceo Manuscript: Madrid, Biblioteca Nacional Ms 13149*, Exeter: Exeter University of Exeter Printing Unit.
- Eco, Umberto (1972): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen.

- (1982): «Beato de Liébana, el Apocalipsis y el Milenio», *Los cuadernos del Norte*, núm. 14, 2-20.
 - U. E. y Luis VÁZQUEZ DE PARGA IGLESIAS (1983): «El Beato de Liébana: visiones apocalípticas», en Franco Maria RICCI (dir.): *Art. La enciclopedia del arte de Franco María Ricci*, vol. 3, siglos VI-X, Milán: Franco Maria Ricci, 17-46.
 - (1997): *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen.
 - (2006): *El nombre de la rosa*, Barcelona, Mondadori.
- EMMERSON, Richard Kenneth, y MCGINN, Bernard (ed.) (1992): *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, José Antonio (ed., introd. y n.) (1994): *Beato de Liébana*, Madrid: Colección Scriptorium.
- FERNÁNDEZ VEGA, Pedro Ángel (2006): «De “los Cántabros” al final de Cantabria», en Pedro Ángel FERNÁNDEZ VEGA (coord.): *Apocalipsis, el ciclo histórico del Beato de Liébana*, Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC), 71-89.
- FRANCO, Ángela (2003): «Las ilustraciones del Beato del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Consideraciones sobre cronología, autores y estilo», en *Beato de Silos. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos*, Barcelona: Moleiro Editor, 73-218.
- GAGO, Francisco (ed. y est.) (1999): *Arte de bien morir y breve confesionario*, Barcelona: Olañate.

- GARCÍA, Michel (1992): «Los Signos del Juicio Final», en Gonzalo de BERCEO: *Obra completa* (coord. Isabel Uría Maqua), Madrid: Espasa-Calpe, 1035-1067.
- GARCÍA-ARÁEZ FERRER, Hermenegildo (1992): *La miniatura en los códices de Beato de Liébana. Su tradición pictórica*, Madrid: Alvi Industrias Gráficas.
- GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario (1986): *El latín bíblico y el español medieval hasta el 1300, vol. 2, el Libro de Alexandre*, Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.
- GARIANO, Carmelo (1965): *Análisis estilístico de los «Milagros de nuestra señora» de Berceo*, Madrid: Gredos.
- GIL, Juan (1978): «Los terrores del año 800», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario del Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, 222-238.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef (2006): *The Story of Art*, 16.^a ed., Nueva York: Phaidon Press.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.) (1996): *El Canto de la Sibila. I, León y Castilla*, Madrid: Alpuerto.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto (2007): «La visión de Santo Domingo de Silos: onirocrítica y semántica», *Revista de Literatura*, CSIC, julio-diciembre, vol. LXIX, nº 138, 411-447.
- GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena (2010): *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

- GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín (2005): «El ambiente lebaniego de Beato», en *Beato de Liébana. Manuscritos Iluminados* (pról. de Joaquín González Echegaray), Barcelona: M. Moleiro, 11-29.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2001): *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- GUILLÉN, Jorge (1969): «Lenguaje prosaico: Berceo», en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid: Alianza, 11-30.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, María del Mar (1998): «El nombre del diablo en la literatura medieval castellana del siglo XIII», *Berceo*, núm. 134, 39-54.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (1973): *José Gutiérrez Solana* (texto de Juan Antonio Gaya Nuño), Madrid: Ibérico.
- HATTSTEIN, Markus (2001): «La conquista de España», en *El islam, Arte y Arquitectura* (ed. de Markus Hattstein y Peter Delius), Barcelona: Könemann, cop., 208-243.
- HAYWOOD, Louise M. (2005): «Palabra e imagen: algunos aspectos de la alegoría medieval», en *La metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea* (ed. de Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval; introd. Jeremy Lawrence), Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 105-125.
- HEIST, William W. (1952): *The Fifteen Signs before Doomsday*, Michigan: Michigan State College Press.

- KANDINSKY, Wassily (2006): *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Buenos aires; Barcelona [etc]: Paidós.
- KANELLIADOU, Vasiliki (2010): «Ut pictura poesis: Artes Plásticas y Literatura: Didácticas paralelas», en *II Congreso Internacional de Didácticas*, Girona: Universidad. Disponible en web: <<http://hdl.handle.net/10256/2933>> [Accedido el 21 de marzo de 2012]
- KELLER, John Esten (1972): *Gonzalo de Berceo*, New York: Twayne.
- KITZINGER, Ernst (1976): «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and 13th century», en *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected studies* (ed. de Eugene Kleinbauer), Bloomington, Londres: Indiana University Press, 358-378.
- KLEIN, Peter K. (1976): *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des. 10. Jahrhunderts*, Hildessheim [etc.]: Georg Olms Verlag.
- (1980): «La tradición pictórica de los Beatos», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» del Beati de Liébana*, Madrid: Grupo de Estudios Beato de Liébana, vol. II, 91-92.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (sin fechar): «Gonzalo de Bereceo (¿1195?-¿1253-1260?)». Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, apartado dedicado al autor Gonzalo de Berceo [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/gonzalodeberceo/pcuartonivelc25d.html?conten=autor> [Accedido el 22 de marzo de

2013]

- (1987): «La maestría de Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*», *Dicenda*, núm. 6, 165-176.

LAWRENCE, Jeremy (2005): «Introducción: las siete edades de la alegoría», en *La metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea* (ed. de Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval), Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 17-50

LESSING, Gotthold Ephraim (1934): *Laocoonte o sobre los límites en la pintura en la poesía* seguido de las *Cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo* (Trad. Javier Merino), Madrid: Bergua.

LIÉBANA, Beato de (1984): *Comentarios al Apocalipsis y al Libro de Daniel*, Madrid: Edilán.

- (1991): *A Spanish Apocalypse. The Morgan Beatus manuscript* (introd. de John Williams), Nueva York: George Brazillier, The Pierpont Morgan Library.

LUMSDEN, Douglas W. (2001): *And Then the End Will Come; Early Latin Christian Interpretations of the Opening of the Seven Seals*, Nueva York y Londres: Garland.

MACHADO, Antonio (2001): *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe.

MACKWOTH-PRAED, Ben (rec.) (1993): *El Libro de Kells*, Madrid: Libsa.

MÂLE, Emile (1969): *L'Art religieux en France, vol. 2, L'Art religieux de la*

fin du Moyen Âge en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration, París: Libraire Armand Colin.

MANSELLI, Raul (1975): *La religion populaire au Moyen Age. Problèmes de méthode et d'histoire*, Montreal: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand.

MARDEN, C. Carroll (1928): «El dialecto riojano», en Gonzalo de BERCEO: *Cuatro poemas de Berceo*, Madrid: Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando, 35-38.

MARÍN MARTÍNEZ, Tomás (1975): «La escritura de los Beatos», en *Beati in Apocalipsin Libri Duodecim. Codez Gerundensis A.D. 975. Edición facsímil del Códice de Gerona*, Madrid: Edilán, 170-210.

MENÉNDEZ BUEYES, Luis R. (2006): «La geografía del poder en la Cantabria tardoantigua», en Pedro Ángel FERNÁNDEZ VEGA (coord.): *Apocalipsis, el ciclo histórico del Beato de Liebana*, Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC), 39-40.

MENTRÉ, Mireille (1976): *Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la alta Edad Media. Problemas de la forma y el espacio en la ilustración de los Beatus*, León: Institución «Fray Bernardino de Sahagún» (C.S.I.C.).

— (1994): *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año mil*, Madrid: Encuentro.

MOLINER, María (1998): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1472.

MUÑOZ ALONSO, Adolfo (1942-1943): *El símbolo de la Fe en San Agustín*, Murcia: Universidad, 1-14.

NEUSS, Wilhelm (1931): *Die Apokalypse des heiligen Iohannes in der altspanischen und altchristlichen bibelillustration*, Múnich, Westfalia: Aschendorff.

— (1936): «Elementos mozárabes en la miniatura catalana», en *Homenaje a Antonio Rubió i Lluch*, Barcelona: Estudis Universitaris Catalans, I, 507-523.

NORDENFALK, Carl (1988): *L'Enluminure au Moyen Âge*, Ginebra: Skira-Flammarion.

NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena (2007): «Apariciones demoniacas en las obras de Berceo», en *Las máscaras de Belcebú. El diablo en persona*, tesis doctoral, 224-238. Disponible en *Biblioteca Gonzalo de Berceo, Vallenajerilla. El portal del Valle del río Najerilla en La Rioja* [en línea]:

<www.vallenajerilla.com/berceo/elenanunez/aparicionesdemoniacas/enberceo.htm> [Accedido el 22 de marzo de 2013]

NÚÑEZ MÍNGUEZ, Norberto (1978): *El ciprés de los poetas, Silos, mil años de Lengua Castellana*, Abadía de Silos.

PANOFSKY, Erwin (1955): *Meaning in the Visual Arts. Papers In and On Art History*, Nueva York: Doubleday Anchor.

— (1979): *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza.

— (1994): *Estudios sobre iconología* (pról. Enrique Lafuente Ferrari),

Madrid: Alianza.

PARDO BAZÁN, Emilia (1977): *La sirena negra*, Madrid: Espasa-Calpe.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2004): *Fortunata y Jacinta*, Madrid: Cátedra.

POST, Chandler Rathfon (1974), *Mediaeval Spanish allegory*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.

PUJOL, Pedro (1975): «La cultura pirenaica en la Alta Edad Media», *Pirineos*, núm. 9 y 10, año IV, 385-412.

RAIZMAN, David Seth (1980): *The Later Morgan Beatus (M429) and Late Romanesque Illumination in Spain*, Tesis doctoral, Universidad de Pittsburg.

ROSA, Joyce D. (1975): *The Beatus manuscripts. Aesthetic characteristics of Selected illuminations From the Thompsonian, Saint-Sever and Gerona manuscripts and their Influence on Picasso and Léger*, Nueva York: Universidad.

RUIZ, Toribio (Orense, 1544) (2004): *Historia y profecía de la Sibilla Erithrea de la noche de la Natividad* (ed. de Manuel Cátedra García), Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1989): «El demonio y los endemoniados en la Castilla del siglo XIII», en Carlos ÁLVAREZ SANTALÓ, María Jesús BUXÓ y Salvador RODRÍGUEZ BECERRA (coord.): *La religiosidad popular*, vol. II, Barcelona: Anthropos, 411-421.

— (1999): *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1992): «La Escuela de traductores de Toledo», *Pabellón de España*, núm. 3, 44-47.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1984): *Lecturas históricas españolas*, Madrid: Rialp.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): *El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo xv*, Madrid: Vervuert.

SARTRE, Jean Paul (1999): *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid: Alianza.

SAUGNIEUX, Joël (1974): *Literatura y espiritualidad españolas*, Madrid: Prensa Española.

— (1982a): *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

— (1982b): *Cultures populaires et cultures savantes en Espagne de Moyen Age aux Lumières*, París: Centre National de la Recherche Scientifique.

— (1973): *Words and Pictures. On the Literal symbolic in the Illustration of a Text*, La Haya: Mouton.

— (1986): *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid: Alianza Forma.

SCHMIED, Wieland (1995): *Edward Hopper. Portraits of America*, Múnich: Prestel.

SCHOLEM, Gershom (1966): *La Kabbale et sa symbolique*, París: Payot.

- SERNA GONZÁLEZ, Fray Clemente, Abad de Silos (pref.) (2003): *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos*. Barcelona: Moleiro.
- SILVA VERÁSTEGUI, Soledad de (1993): «Los Beatos», *Cuadernos de arte español, Historia* 16, núm. 147, 4-30.
- SUBIRATS, Eduardo (coord.) (2003): *Américo Castro y la revisión de la memoria. El Islam en España*, Madrid: Libertarias.
- TAYLOR, Barry (1994): «Juan de Mena. La écfrasis y las dos fortunas. Laberinto de fortuna», *Revista de Literatura Medieval*, VI, 171-181.
- TESAURO, Pompilio (1992): «Martirio de San Lorenzo», en Gonzalo de BERCEO: *Obra completa* (coord. Isabel Uría Maqua), Madrid: Espasa-Calpe, 455-490.
- URÍA MAQUA, Isabel (1975): «El Padre Mecoleta y los Códices Emilianenses de las obras de Berceo», *Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, núm. 88, 31-38.
- (2000): *Panorama crítico del «mester de clerecía»*, Madrid: Castalia.
- (2008): «Gonzalo de Berceo, estudiante en Palencia y colaborador en el Libro de Alexandre», *Berceo* (Logroño), Rioja de Ciencias y Humanidades 155, 27-54.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2005): *Romance de lobos*, Madrid: Espasa-Calpe.

— (2006a): *Divinas palabras*, Madrid: Espasa-Calpe.

— (2006b): *Luces de bohemia* (introd. y glos. de Joaquín del Valle-Inclán), Madrid: Espasa-Calpe.

VIVANCOS, Miguel C. (2003): «Consideraciones históricas y codicológicas en torno al Beato de Silos», en *Beato de Silos. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos*, Barcelona: Moleiro, 13-69.

VAN GOGH, Vincent (2008): *Cartas a Théo* (introd. David García López), Madrid: Alianza.

WALLIS, Mieczyslaw (1973): «Inscriptions in Paintings», *Semiótica*, núm. 9, 1-28.

WARREN, Victoria (1991): *Animation and Gesture In Etruscan Art*, Nashville: Universidad de Vanderbilt.

WELLEK, René (1941): «The Parallelism between Literature and the Arts», *English Institute Annual* (Nueva York), Columbia Press, 29-63.

WHITEHALL JR., Walter Muir (1929): «A Beatus Fragment at Santo Domingo de Silos», *Speculum*, vol. IV, núm. 1, Cambridge: Medieval Academy of America, January.

WILLIAMS, John (1978-1989): «Introducción», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 5-36.

— (1992): «Purpose and Imagery in the Apocalypse of Beatus of Liebana», en *The Apocalypse in the Middle Ages* (ed. de Richard

Kenneth Emerson y Bernard McGinn), Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

- (1994): *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vols. 1-5, Londres: Harvey Miller.
 - (2003): «Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style», *Art Bulletin*, núm. 85, 42-68.
 - J. W. [et al.] (2005): *Beato de San Millán. Códice 33. Original conservado en la Biblioteca de la Real Academia. Volumen complementario a la edición facsímil*, Madrid: Testimonio.
 - (2006): «Beato de Liébana y la tradición del Beato», en Pedro Ángel FERNÁNDEZ VEGA (coord.): *Apocalipsis, el ciclo histórico del Beato de Liébana*, Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC), 107-116.
- WOLFE, Sheila Pugh (1988): *The Silos Beatus: Questions and Contradictions*, Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute, Western Michigan University.
- YARZA LUACES, Joaquín (1979): *El infierno del Beato de Silos*, Barcelona: Pro Arte.
- (1996): *Monasterio de Silos*, A Coruña: Everest.
 - (2005): «Apocalipsis en España. La iluminación de los Beatos», en *Beato de Liébana. Manuscritos Iluminados* (pról. Joaquín González Echegaray), Barcelona: M. Moleiro, 31-315.

YNDURÁIN, Domingo (1982): «Los poetas mayores del siglo XV (Santillana, Mena, Manrique)», en José María Díez BORQUE (planeada y coord.): *Historia de la literatura española, vol. 1, Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Guadiana, 459-511.

Índice de imágenes

Capítulo I

La conexión del arte visual y el literario

| | |
|---|-----|
| I.1 José Gutiérrez Solana, <i>Chulos y chulas</i> (1906) | 212 |
| I.2 José Gutiérrez Solana, <i>El carro de carne</i> (1919) | 213 |
| I.3 José Gutiérrez Solana, <i>Los pescadores</i> | 214 |
| I.4 Eduard Hopper, <i>Room in New York</i> (1932) | 215 |
| I.5 Eduard Hopper, <i>Office at Night</i> (1940) | 216 |
| I.6 Diego de Velázquez, <i>El príncipe Baltasar Carlos con un enano</i> | 217 |
| I.7 Francisco de Goya, <i>Marte devorando un hijo</i> | 218 |
| I.8 Edvard Munch, <i>El grito</i> | 219 |
| I.9 Édouard Manet, <i>El balcón</i> | 220 |
| I.10 John W. Turner | 221 |
| I.11 Diego de Velázquez, <i>El aguador de Sevilla</i> | 222 |
| I.12 Hans Holbein el Joven, <i>El senador</i> | 223 |
| I.13 Cantiga 255 de Alfonso X el Sabio | 224 |
| I.14 <i>El descendimiento</i> , relieve del claustro de Silos | 225 |

Capítulo II

Gonzalo de Berceo, poeta medieval

| | |
|---|-----|
| II.1 Vincent Van Gogh, <i>La silla de Van Gogh en Arles</i> | 226 |
|---|-----|

Capítulo III

La estética medieval española y el mundo de los signos

| | |
|----------------------------------|-----|
| III.1 <i>Venus de Willendorf</i> | 227 |
|----------------------------------|-----|

Capítulo IV

Beato de Liébana y los Beatos

| | |
|---|-----|
| IV.1 <i>Pentateuco Ashburnham</i> | 228 |
| IV.2 <i>Libro de Kells</i> | 229 |
| IV.3 <i>Libro de Lindisfarne</i> | 230 |
| IV.4 <i>Códex Aureus de Estocolmo</i> | 231 |
| IV.5 <i>Cruz de Oviedo del Beato de San Millán</i> | 232 |
| IV.6 <i>Beato de Fernando I y Doña Sancha</i> | 233 |
| IV.7 «Visión del Juicio Final», <i>Beato de San Andrés de Arroyo</i> | 234 |
| IV.8 <i>Detalle de ángel, Beato de San Andrés de Arroyo</i> | 235 |
| IV.9 «Arca de Noé», <i>Beato de Fernando I y Doña Sancha</i> | 236 |
| IV.10 «La palmera de los justos», <i>Beato de Girona</i> | 237 |
| IV.11 «La extraña ave y la serpiente», <i>Beato de Saint-Sever</i> | 238 |
| IV.12 «Visión del Cordero», <i>Beato Magius</i> | 239 |
| IV.13 «El tercer ángel toca la trompeta», <i>Beato de Tábara</i> | 240 |
| IV.14 «Visión del trono y las cuatro bestias», <i>Beato de Fernando I</i> | 241 |
| IV.15 «Mujer sobre la bestia bermeja», <i>Beato de Saint-Sever</i> | 242 |
| IV.16 «Abbadón y las langostas fantásticas», <i>Beato de Saint-Sever</i> | 243 |
| IV.17 «El diluvio», <i>Beato de Saint-Sever</i> | 244 |
| IV.18 <i>Pablo Picasso, Guernica</i> | 245 |
| IV.19 «La mujer sobre la bestia», <i>Beato de Lorvão</i> | 246 |

| | |
|--|-----|
| IV.20 «La mujer sobre la bestia bermeja», <i>Beato de Girona</i> | 247 |
| IV.21 «La bestia y el dragón adorados», <i>Beato de Girona</i> | 248 |
| IV.22 «San Marcos», <i>Beato Magius</i> | 249 |
| IV.23 «El ángel sobre el sol convoca...», <i>Beato San Andrés de Arroyo</i> | 250 |
| IV.24 «El ángel prende al dragón», <i>Beato de San Andrés de Arroyo</i> | 251 |
| IV.25 «Las almas de los mártires ante el altar de Dios», <i>Beato Magius</i> | 252 |
| IV.26 «El anciano de la luz blanca», <i>Beato de Valcavado</i> | 253 |
| IV.27 «Ángeles ante el altar de Dios», <i>Beato de la Seo de Urgel</i> | 254 |
| IV.28 «El segundo ángel toca...», <i>Beato de San Andrés de Arroyo</i> | 255 |
| IV.29 «La ramera, la bestia y los reyes...», <i>Beato del Burgo de Osma</i> | 256 |
| IV.30 «La torre de Tábara», <i>Beato de Tábara</i> | 257 |

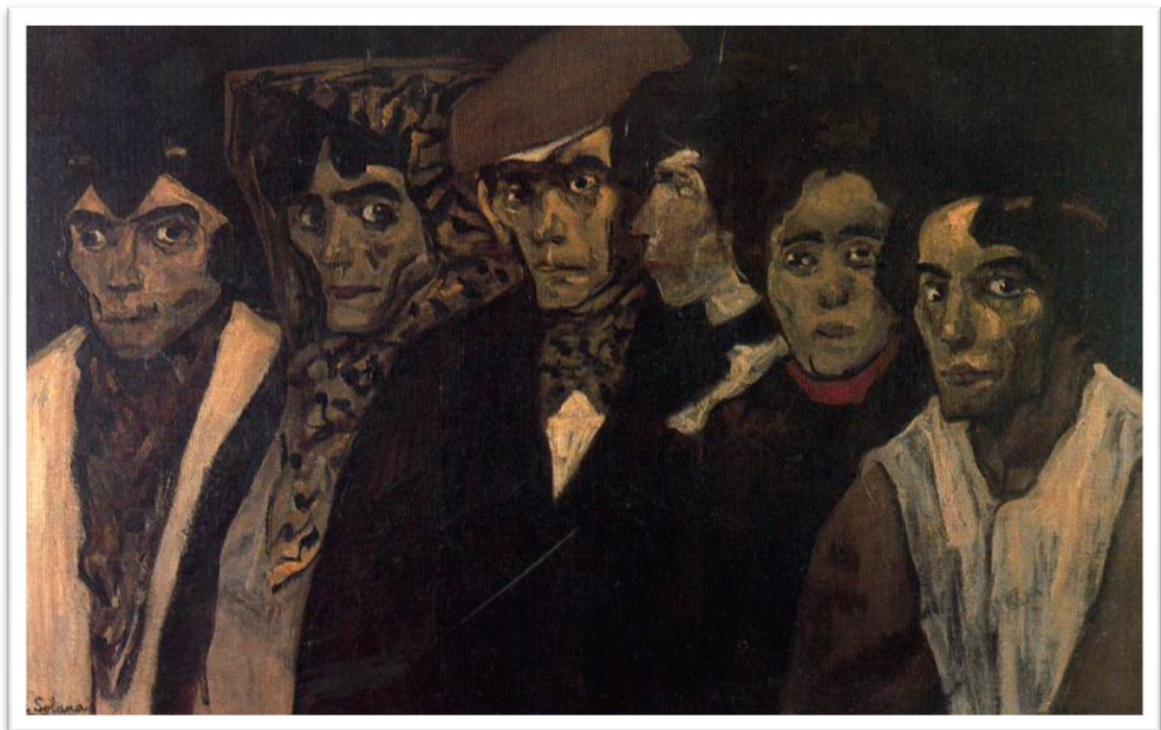
Capítulo V

Beato de Silos

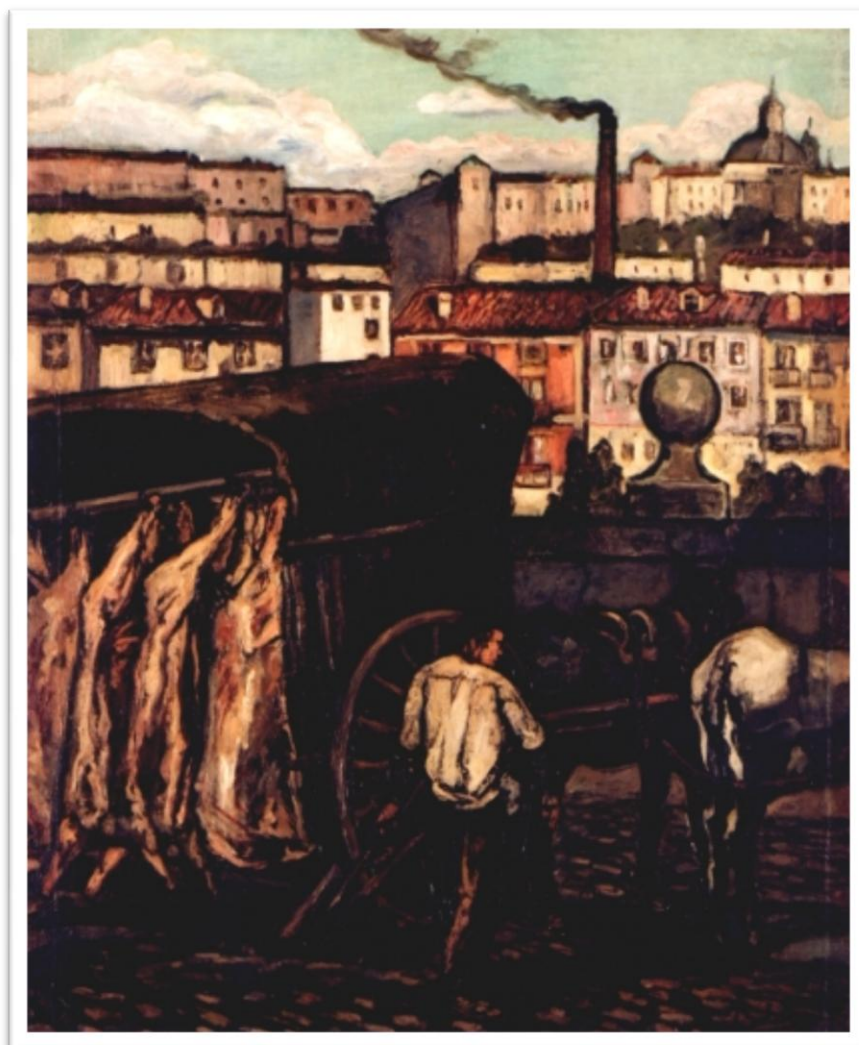
| | |
|--|-----|
| V.1 «Tomás incrédulo», bajorrelieve, monasterio de Silos | 258 |
| V.2 «Bajorrelieve de la Anunciación y Coronación de la Virgen», Silos | 259 |
| V.3 «Las almas de los muertos delante del altar», protobeato de Silos | 260 |
| V.4 «El infierno», <i>Beato de Silos</i> | 261 |
| V.5 «Juicio Final ante Osiris», <i>Libro de los muertos</i> de Hunefer | 262 |
| V.6 «Cruz de Oviedo», <i>Beato de Silos</i> | 263 |
| V.7 «Laberinto», <i>Beato de Silos</i> | 264 |
| V.8 «Cristo en majestad con el Tetramorfos», <i>Beato de Silos</i> | 265 |
| V.9 «La revelación a San Juan», <i>Beato de Silos</i> | 266 |
| V.10 «Aparición de Cristo en la nube», <i>Beato de Silos</i> | 267 |
| V.11 «El encargo a San Juan para escribir...», <i>Beato de Silos</i> | 268 |

| | | |
|--------------|--|------------|
| V.12 | Detalle letra «E», <i>Beato de Silos</i> | 269 |
| V.13 | «El mensaje de la Iglesia de Éfeso», <i>Beato de Silos</i> | 270 |
| V.14 | «El mensaje de la Iglesia de Sardes», <i>Beato de Silos</i> | 271 |
| V.15 | «El arca de Noé», <i>Beato de Silos</i> | 272 |
| V.16 | «Visión de Dios antes de la apertura de los...», <i>Beato de Silos</i> | 273 |
| V.17 | «El Cordero y los cuatro seres vivientes», <i>Beato de Silos</i> | 274 |
| V.18 | «Apertura de los cuatro primeros sellos», <i>Beato de Silos</i> | 275 |
| V.19 | «Apertura del Quinto Sello», <i>Beato de Silos</i> | 276 |
| V.20 | «Apertura del Sexto Sello», <i>Beato de Silos</i> | 277 |
| V.21 | «Los cuatro ángeles frenando los cuatro vientos», <i>Beato de Silos</i> | 278 |
| V.22 | «La aparición de los siete ángeles con trompetas», <i>Beato de Silos</i> | 279 |
| V.23 | «La quinta trompeta», <i>Beato de Silos</i> | 280 |
| V.24 | «El ángel del abismo y las langostas infernales», <i>Beato de Silos</i> | 281 |
| V.25 | «La ascensión al cielo de los dos testigos», <i>Beato de Silos</i> | 282 |
| V.26 | «La séptima trompeta», <i>Beato de Silos</i> | 283 |
| V.27 | «La lucha de la serpiente contra el hijo...», <i>Beato de Silos</i> | 284 |
| V.28 | «La adoración de la bestia de siete cabezas», <i>Beato de Silos</i> | 285 |
| V.29 | «El Hijo del Hombre en la nube...», <i>Beato de Silos</i> | 286 |
| V.30 | «La salida de los tres espíritus inmundos...», <i>Beato de Silos</i> | 287 |
| V.31 | «La mujer sobre la bestia de siete cabezas», <i>Beato de Silos</i> | 288 |
| V.32 | «El ángel en el sol», <i>Beato de Silos</i> | 289 |
| V.33 | «El ángel encadena a Satanás», <i>Beato de Silos</i> | 290 |
| IV.34 | «El trono de los justos y las almas de los...», <i>Beato de Silos</i> | 291 |
| V.35 | «Cruz de Oviedo», <i>Beato de Silos</i> | 292 |
| V.36 | «El Juicio Final», <i>Beato de Silos</i> | 293 |
| V.37 | «Cristo en su trono y el río de la vida», <i>Beato de Silos</i> | 294 |

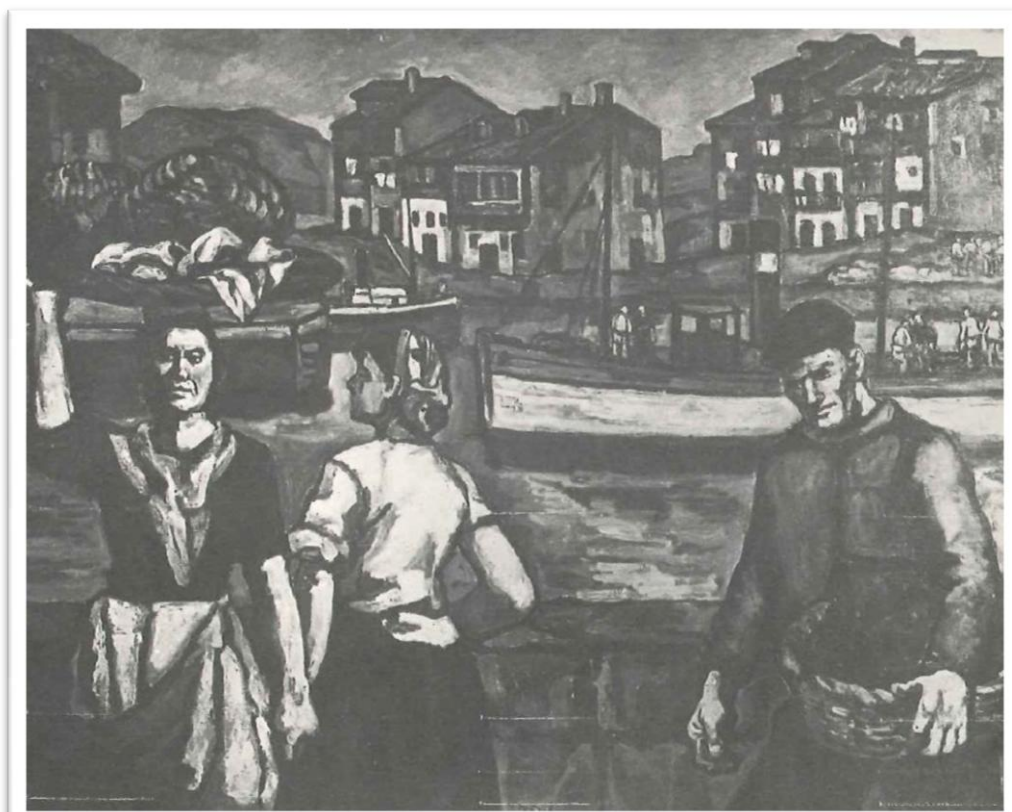
| | | |
|-------------|--|------------|
| V.38 | «Juan se postra a los pies del ángel», <i>Beato de Silos</i> | 295 |
| V.39 | «La visión del Anciano de muchos días...», <i>Beato de Silos</i> | 296 |
| V.40 | «El ángel Gabriel y la enfermedad de Daniel...», <i>Beato de Silos</i> | 297 |
| V.41 | «Dedicatoria (Laberinto)», <i>Beato de Silos</i> | 298 |
| V.42 | Henri Rousseau, <i>Atardecer</i> | 299 |



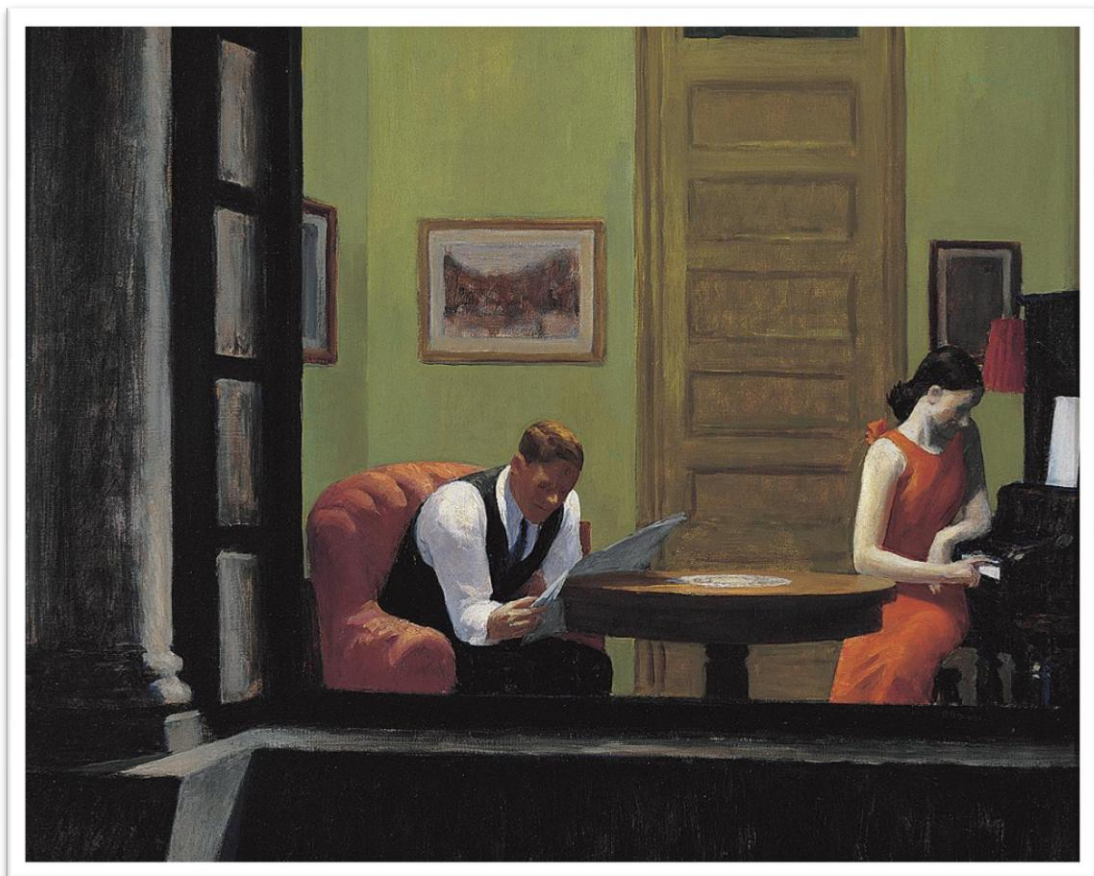
1.1 José Gutiérrez Solana, *Chulos y chulas* (1906)



0.2 José Gutiérrez Solana, *El carro de carne* (1919)



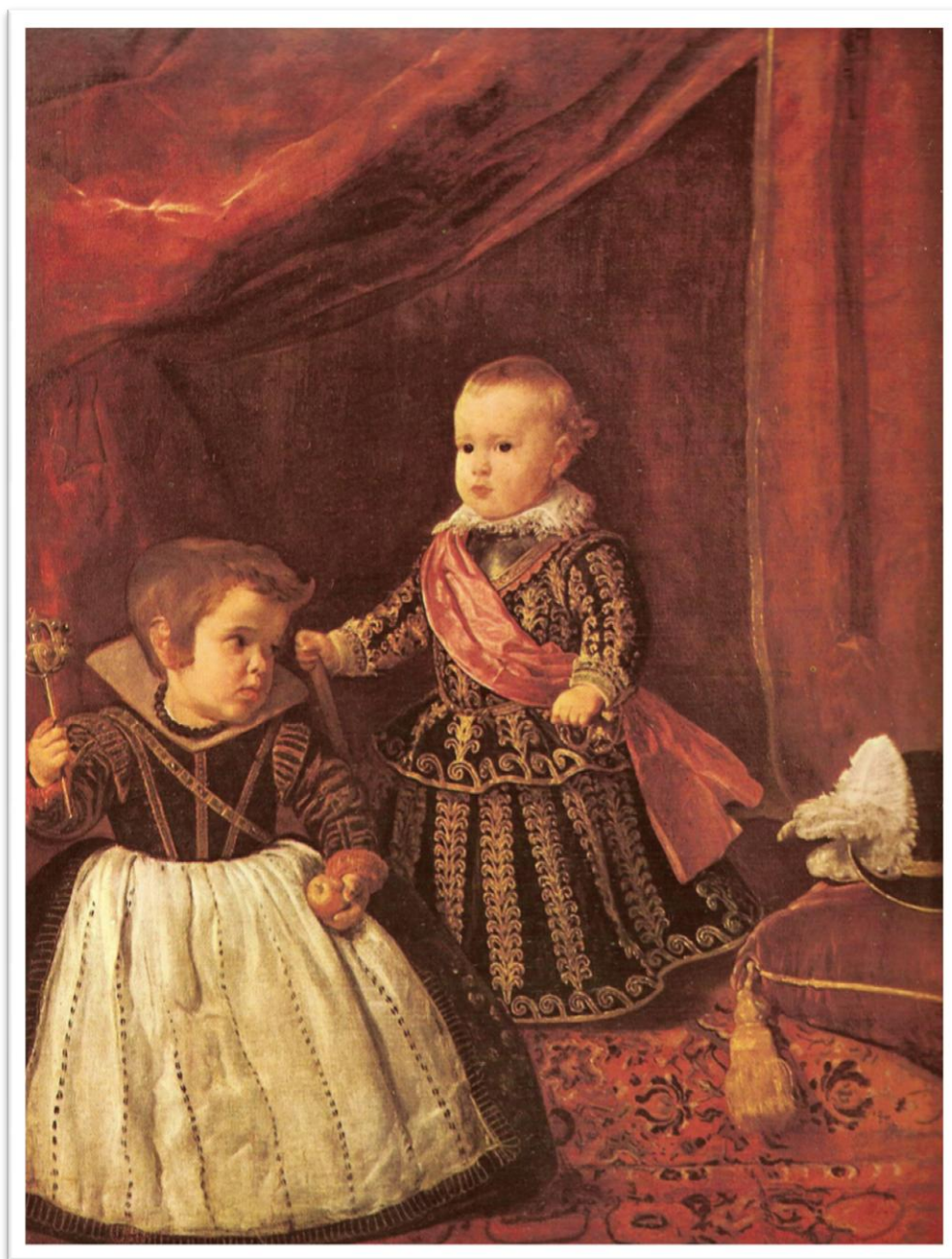
0.3 José Gutiérrez Solana, *Los pescadores*



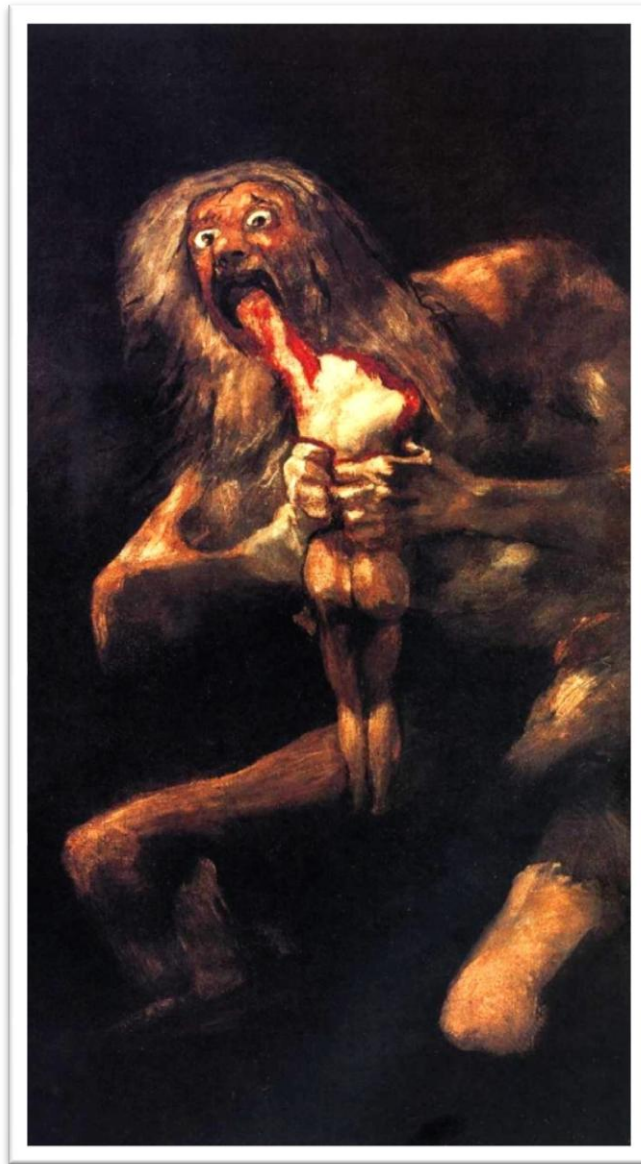
0.4 Eduard Hopper, *Room in New York* (1932)



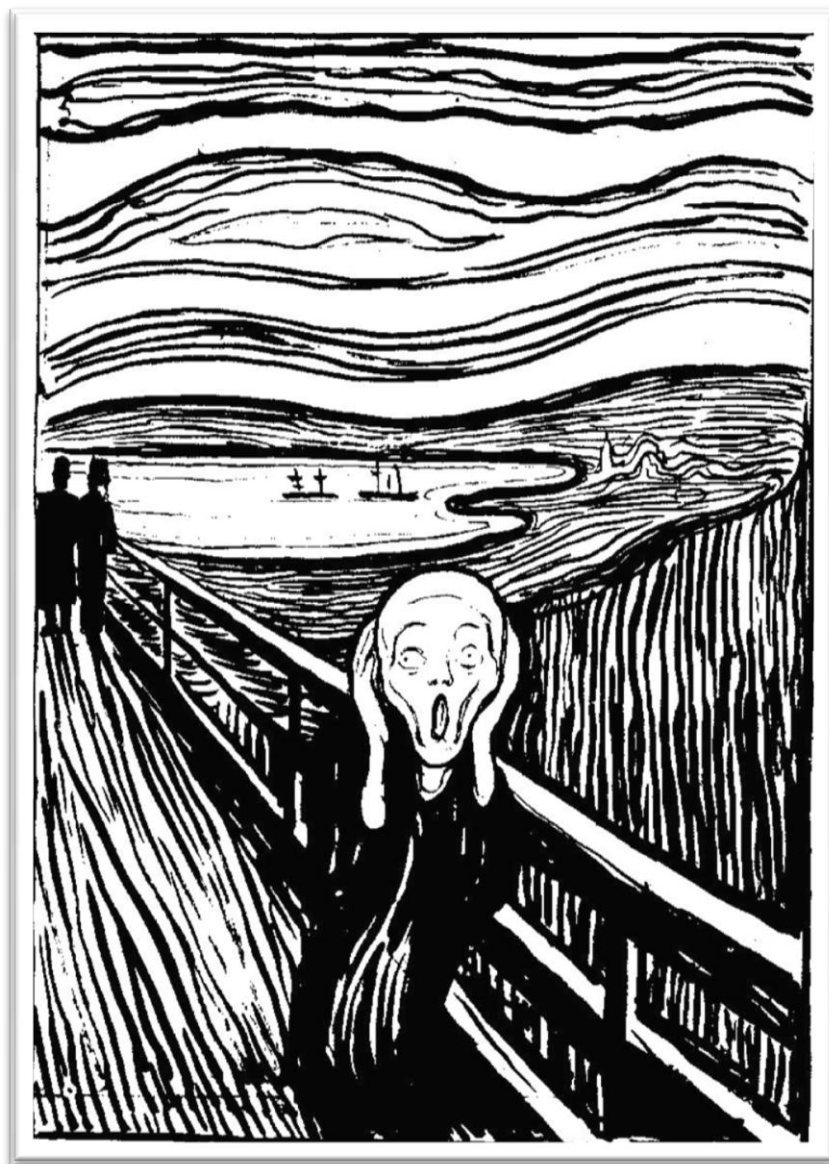
0.5 Eduard Hopper, *Office at Night* (1940)



0.6 Diego de Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*



0.7 Francisco de Goya, *Marte devorando un hijo*



0.8 Edvard Munch, *El grito*



0.9 Édouard Manet, *El balcón*



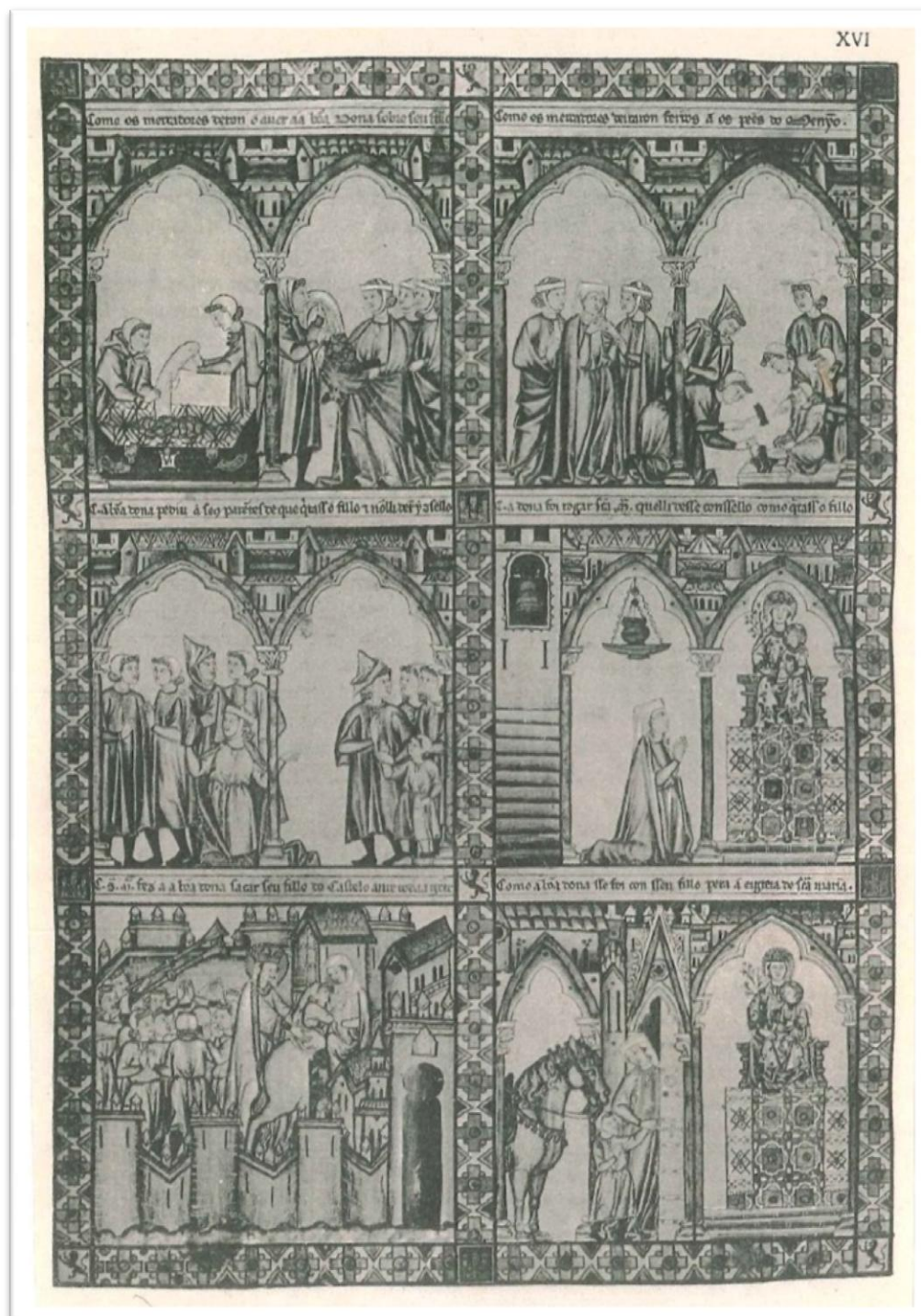
0.10 John W. Turner



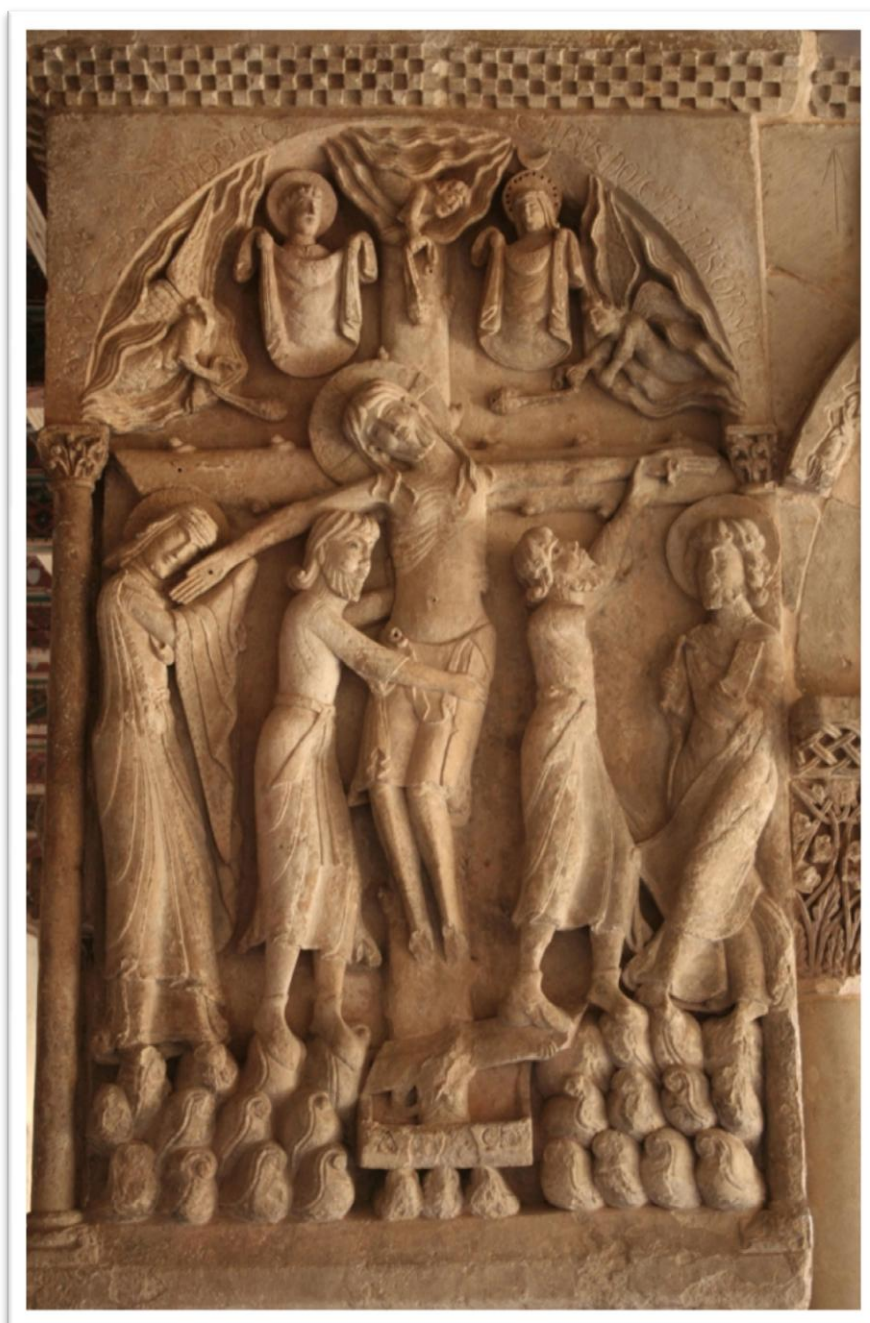
0.11 Diego de Velázquez, *El aguador de Sevilla*



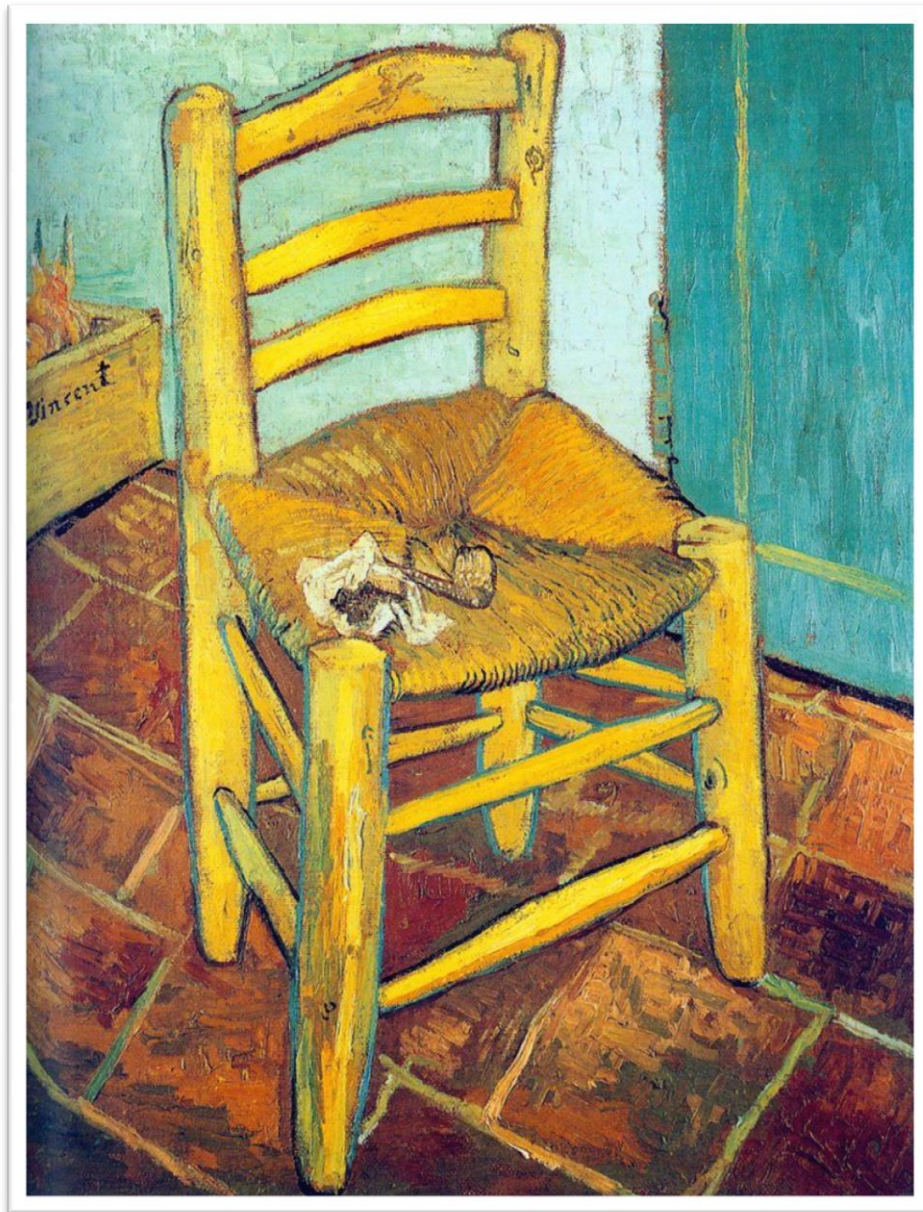
0.12 Hans Holbein el Joven, *El senador*



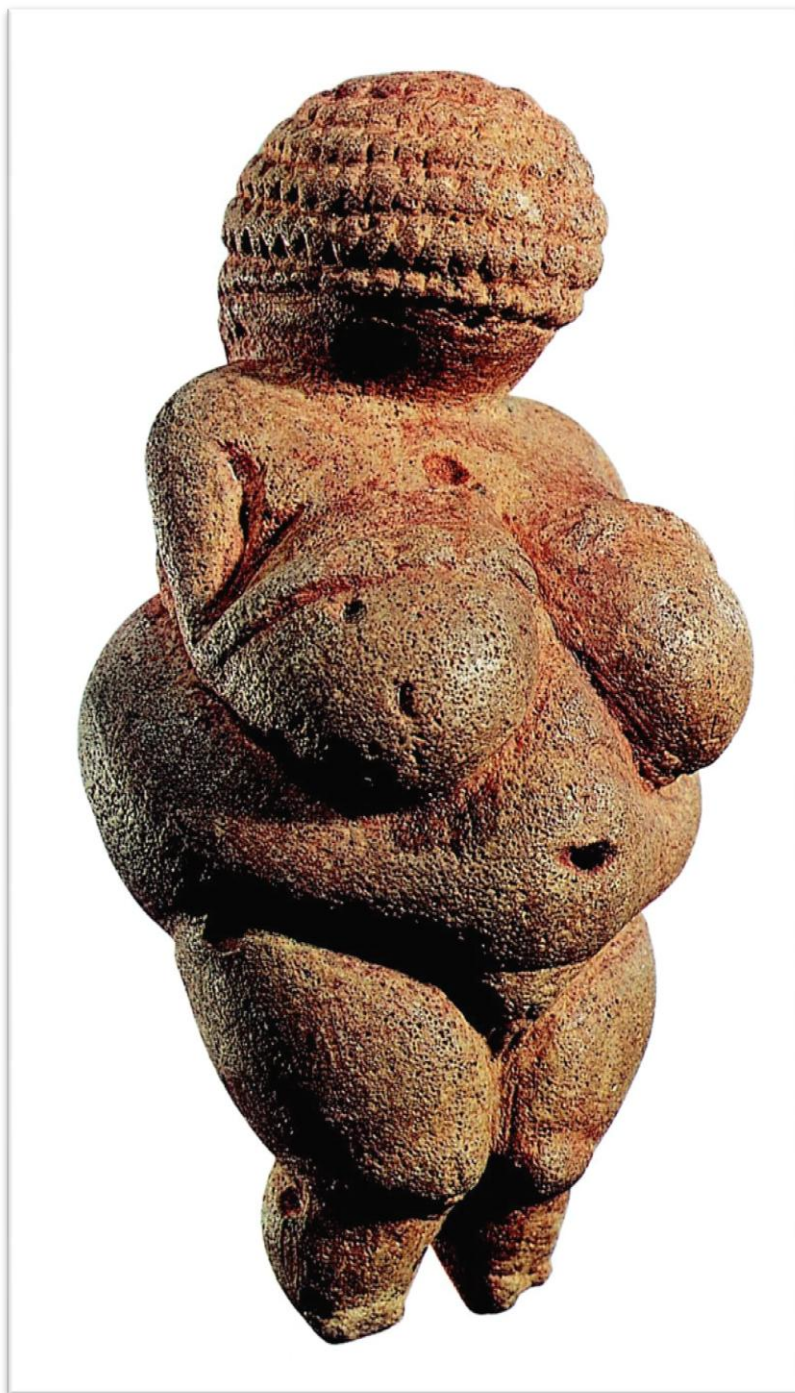
0.13 Cantiga 255 de Alfonso X el Sabio



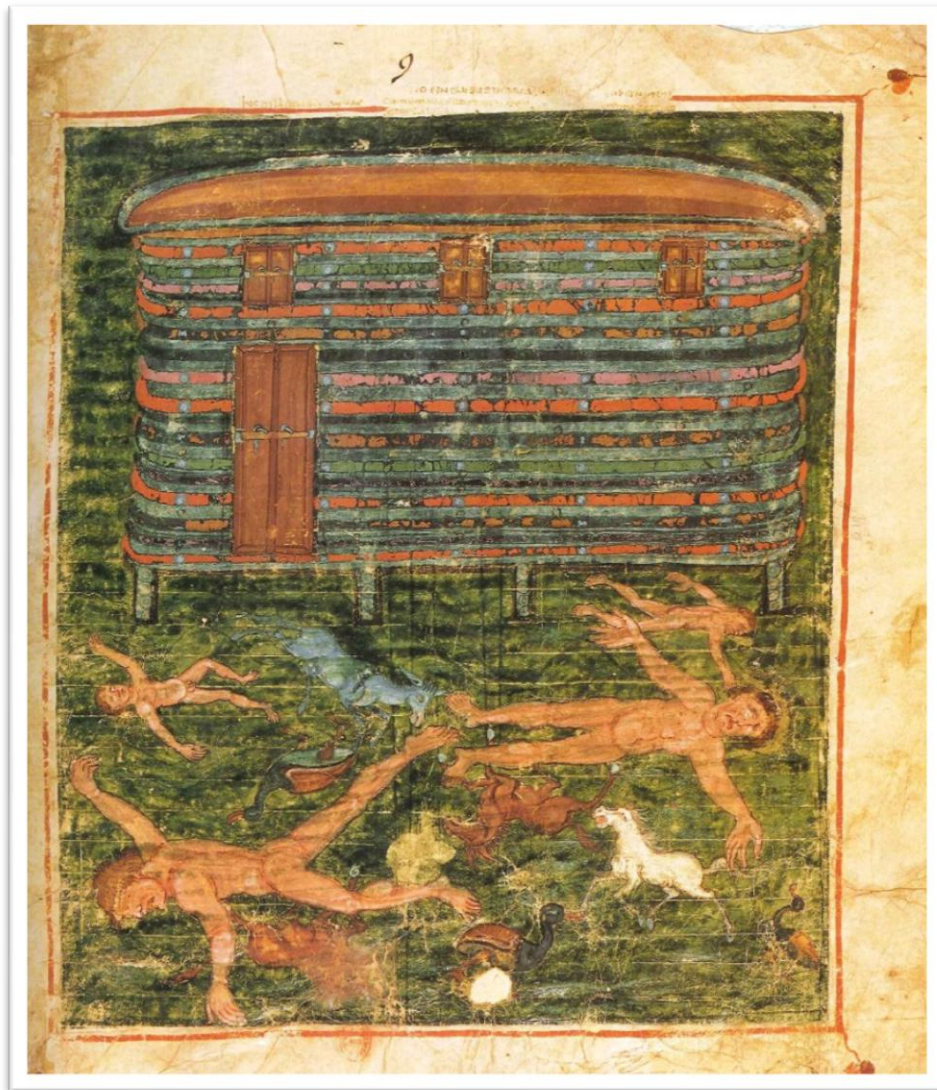
0.14 *El descendimiento*, relieve del claustro de Silos



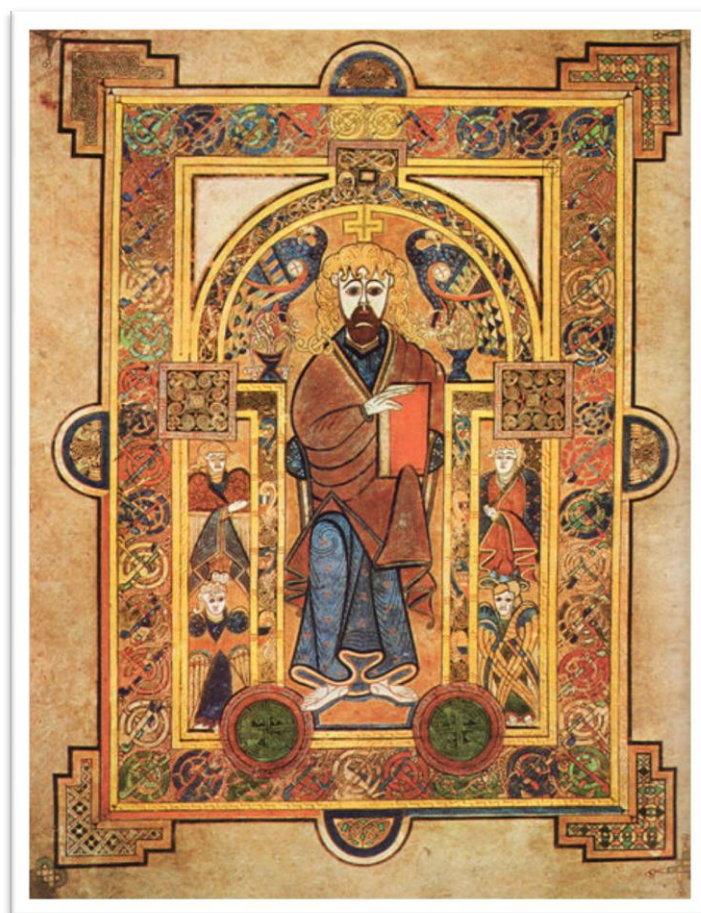
I.1 Vincent Van Gogh, *La silla de Van Gogh en Arles*



II.1 *Venus de Willendorf*



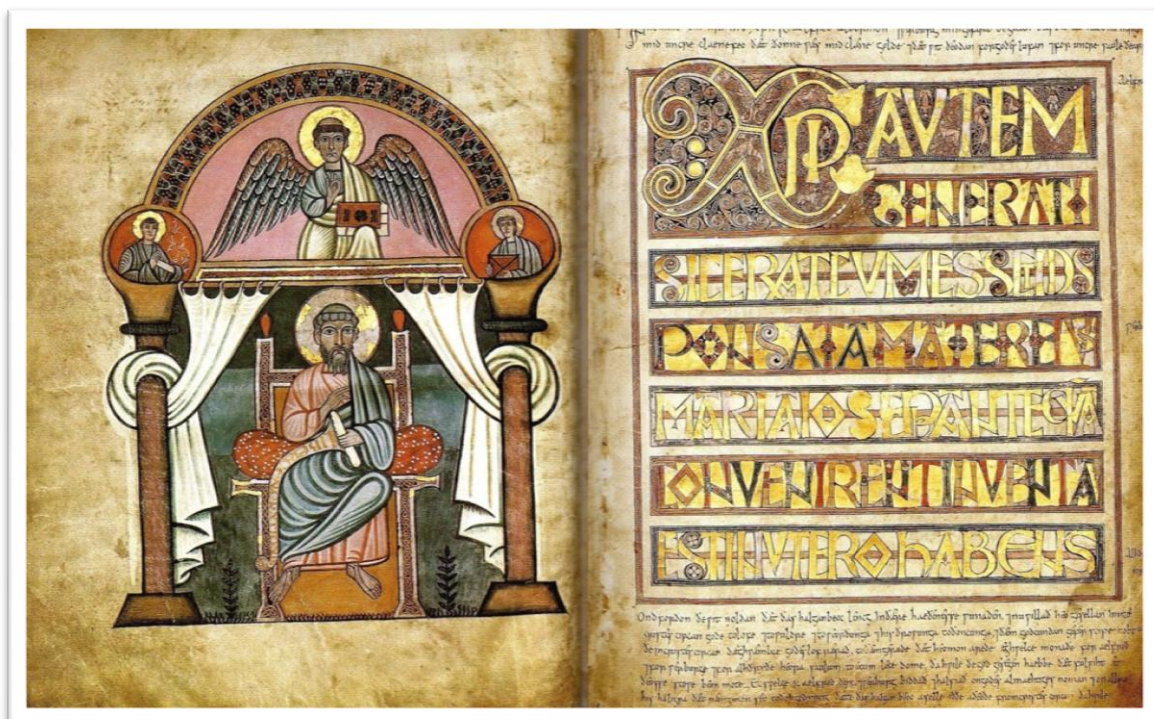
III.1 *Pentateuco Ashburnham*



III.2 *Libro de Kells*



III.3 Libro de Lindisfarne



III.4 Códex Aureus de Estocolmo



III.5 Cruz de Oviedo del *Beato de San Millán*



III.6 *Beato de Fernando I y Doña Sancha*



III.7 «Visión del Juicio Final», *Beato de San Andrés de Arroyo*



III.8 Detalle de ángel, *Beato de San Andrés de Arroyo*



III.9 «Arca de Noé», Beato de Fernando I y Doña Sancha



III.10 «La palmera de los justos», *Beato de Girona*



III.11 «La extraña ave y la serpiente», *Beato de Saint-Sever*



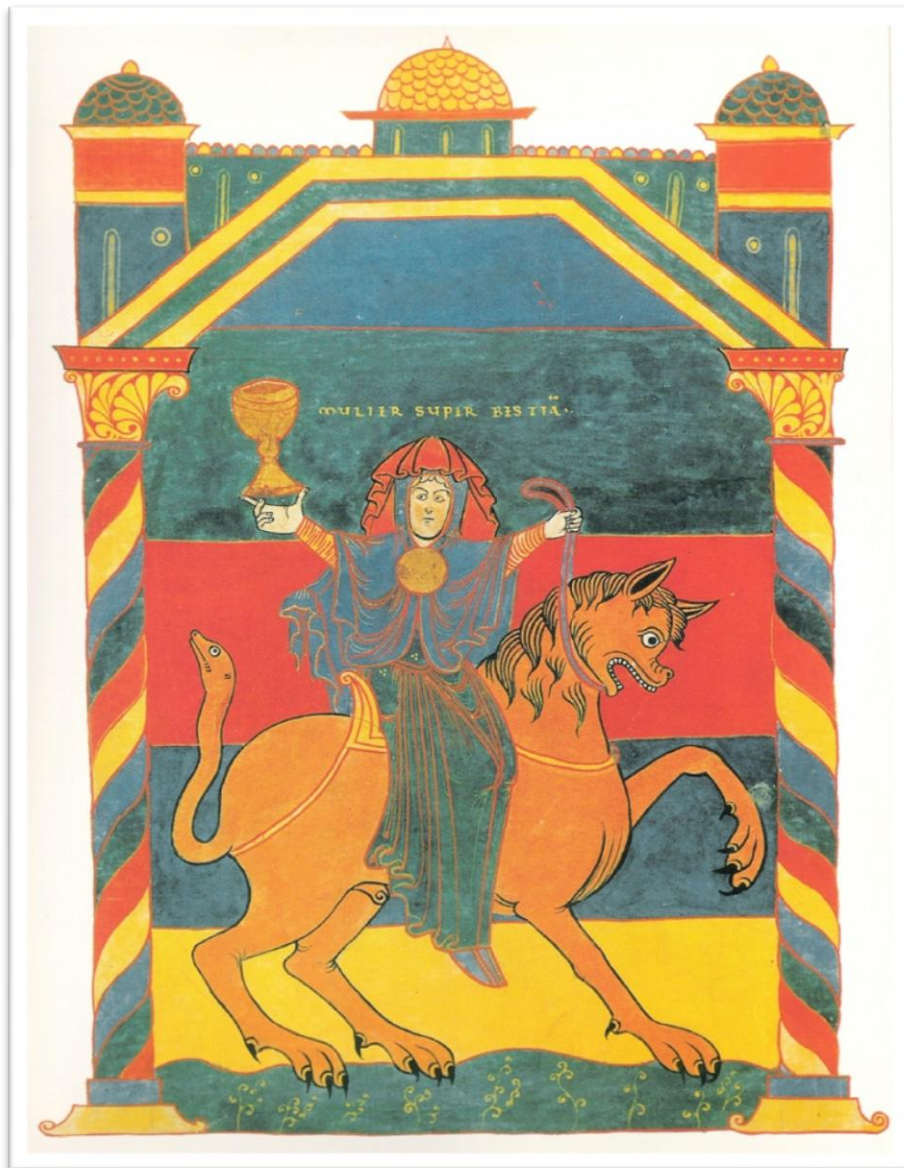
III.12 «Visión del Cordero», *Beato Magius*



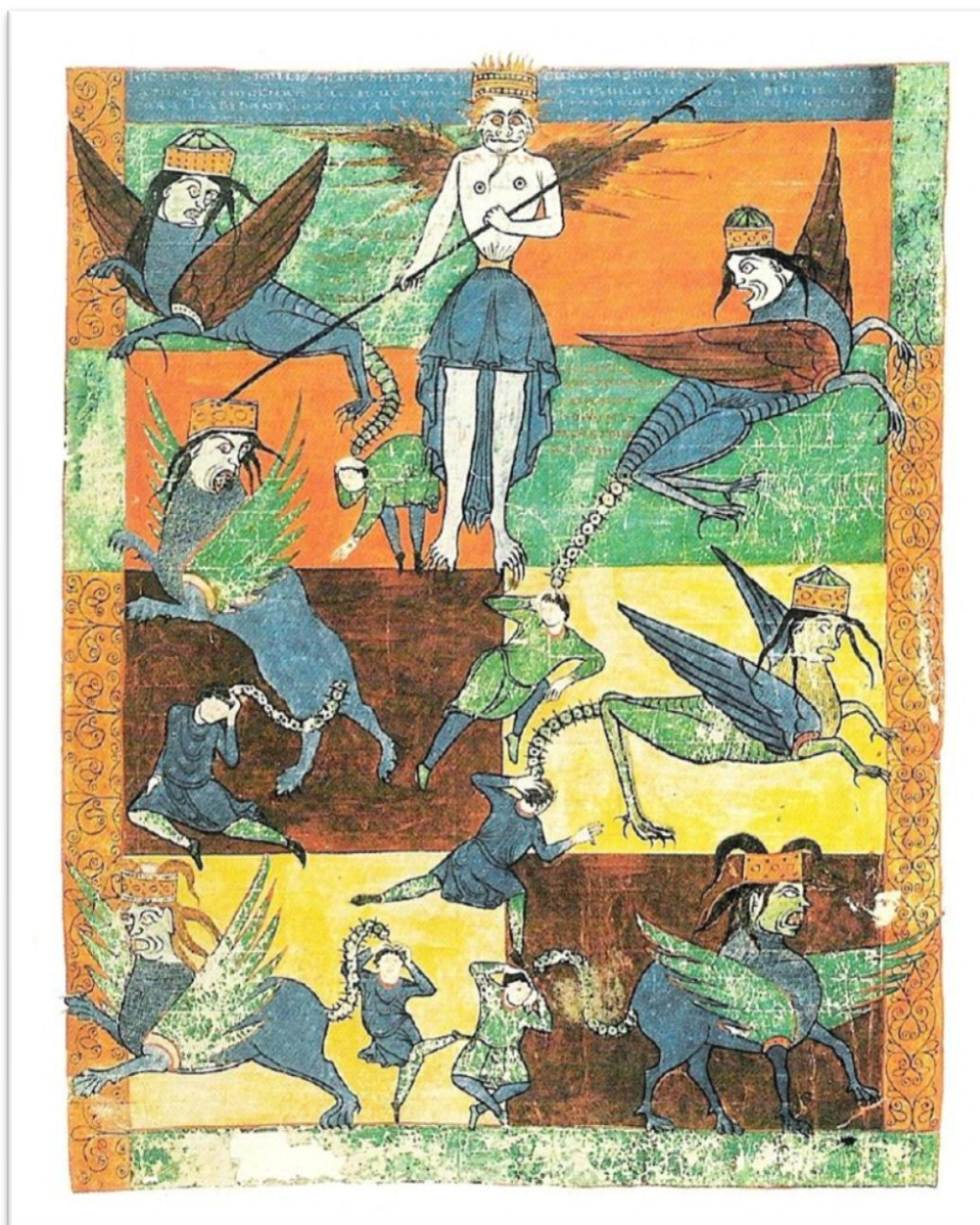
III.13 «El tercer ángel toca la trompeta», *Beato de Tábara*



III.14 «Visión del trono y las cuatro bestias», *Beato de Fernando I y Doña Sancha*



III.15 «Mujer sobre la bestia bermeja», *Beato de Saint-Sever*



III.16 «Abbadón y las langostas fantásticas», *Beato de Saint-Sever*



III.17 «El diluvio», *Beato de Saint-Sever*



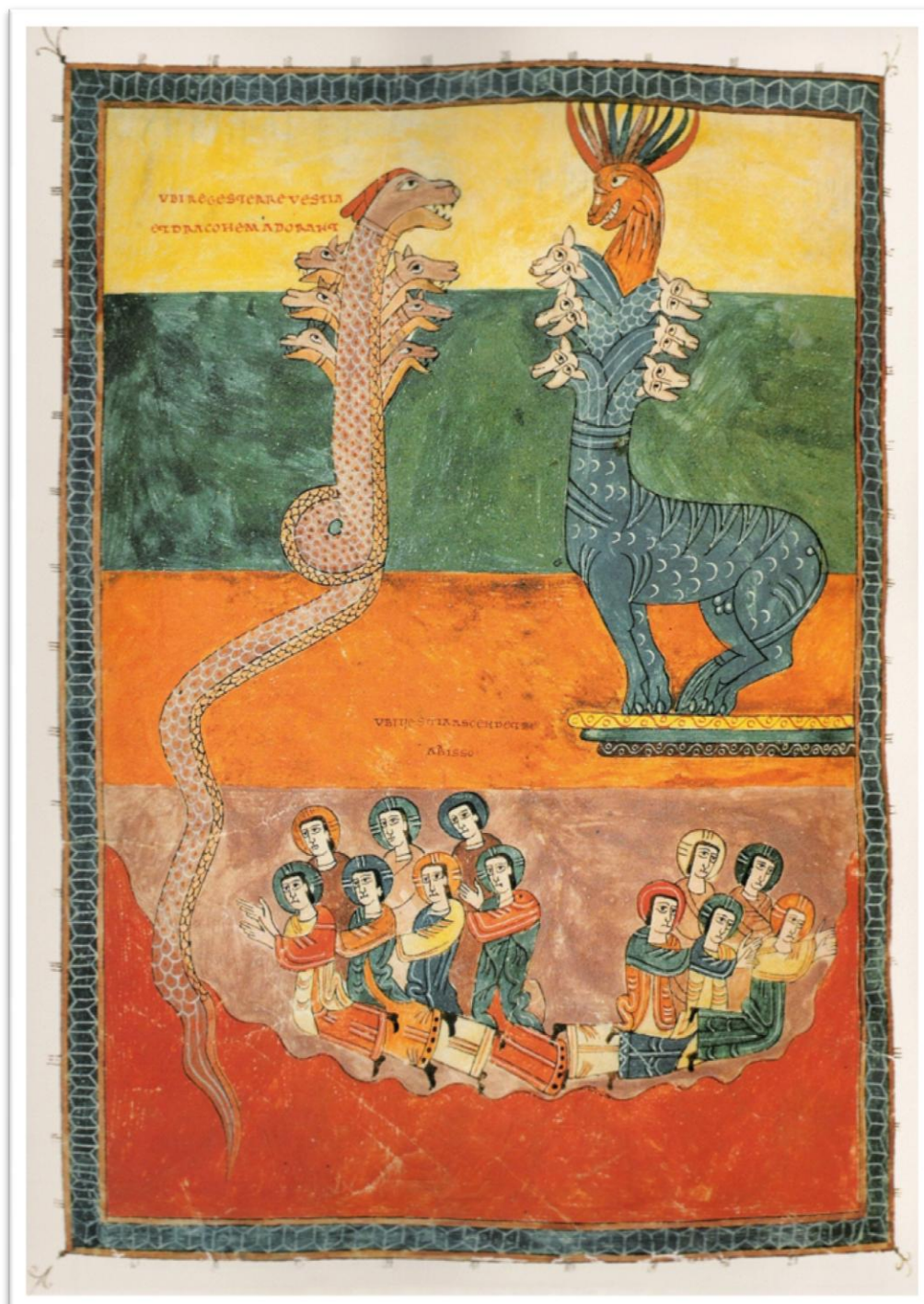
III.18 Pablo Picasso, *Guernica*



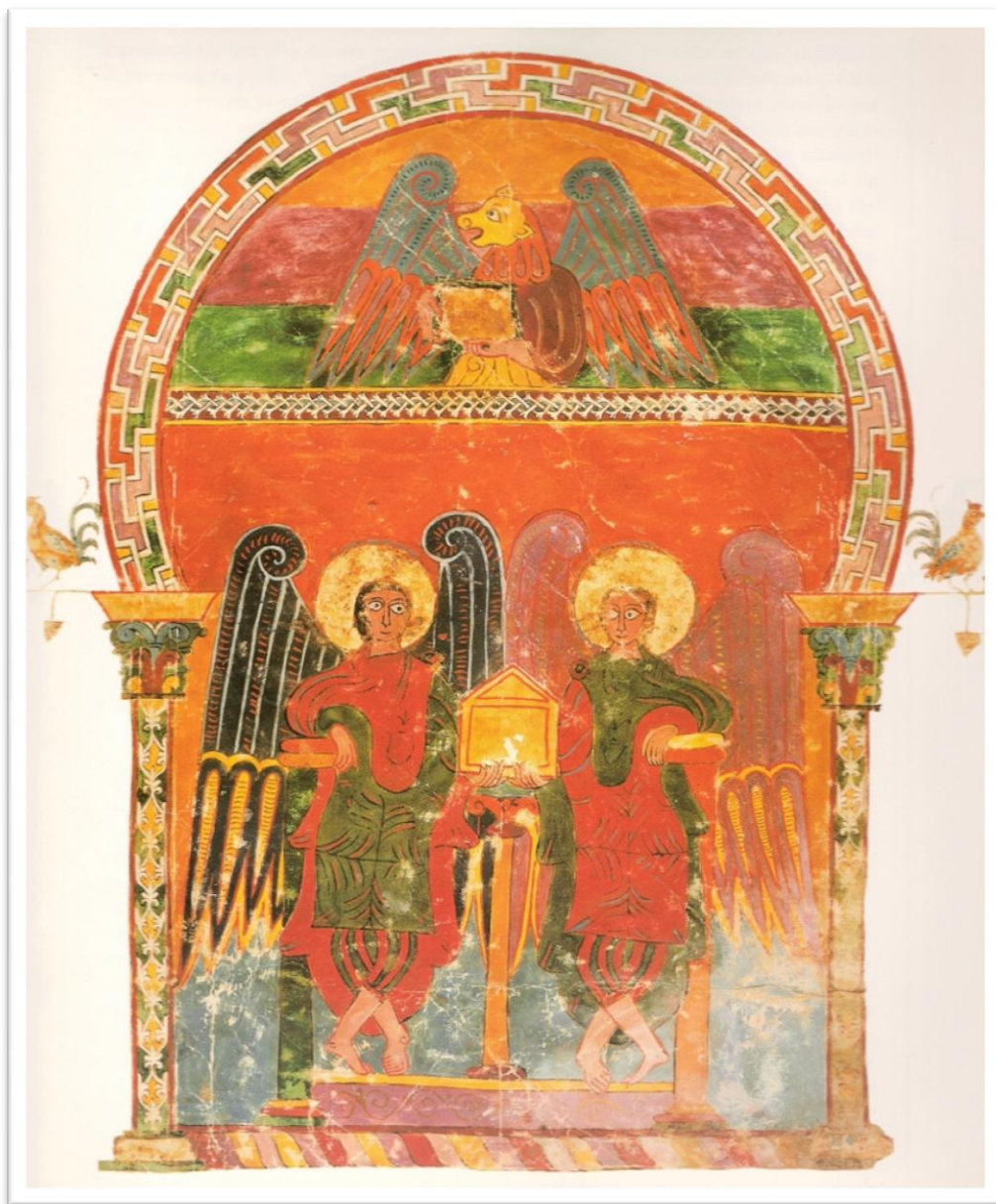
III.19 «La mujer sobre la bestia», *Beato de Lorvão*



III.20 «La mujer sobre la bestia bermeja», *Beato de Girona*



III.21 «La bestia y el dragón adorados», *Beato de Girona*



III.22 «San Marcos», *Beato Magius*



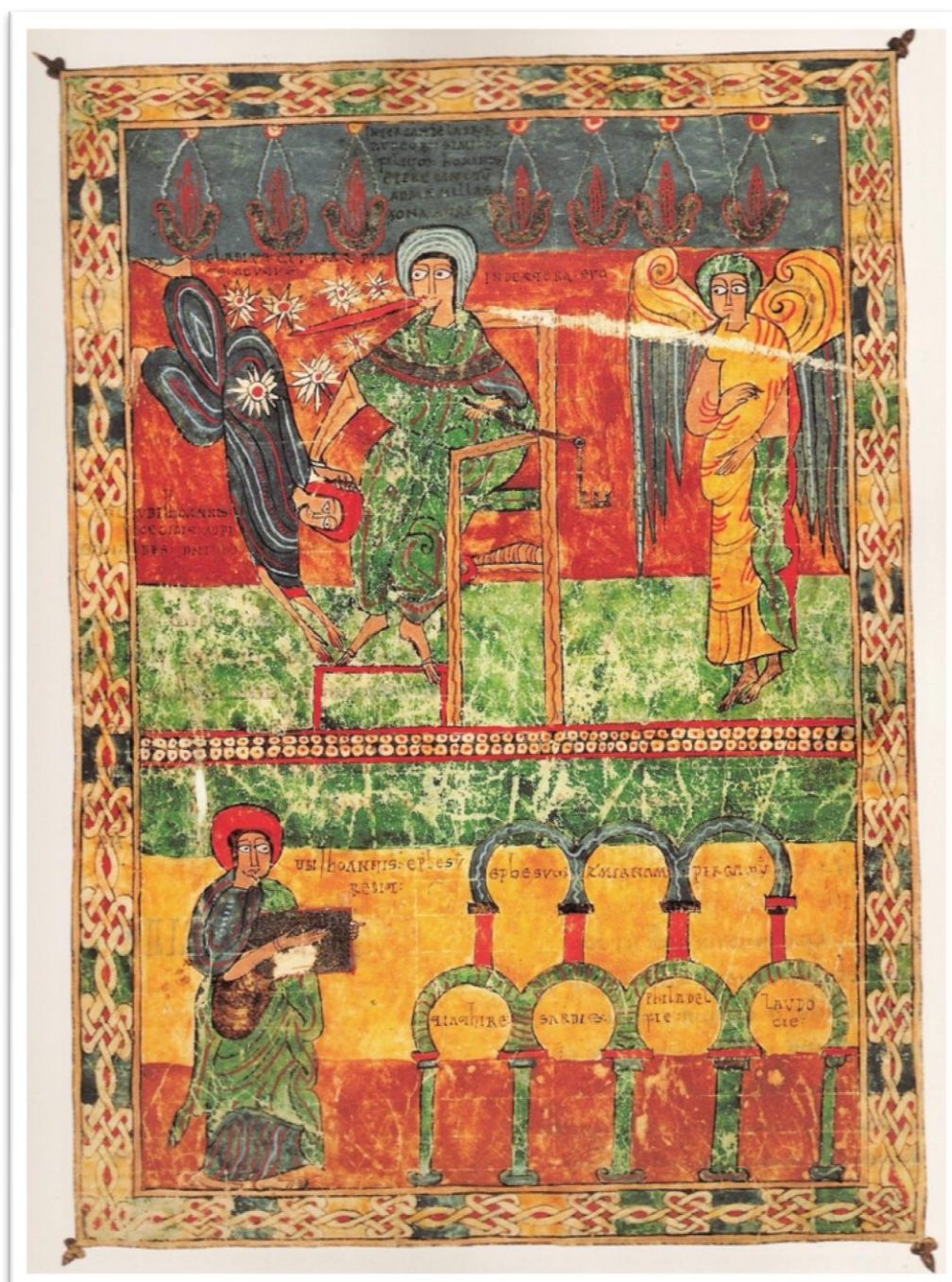
III.23 «El ángel sobre el sol convoca a las almas», *Beato de San Andrés de Arroyo*



III.24 «El ángel prende al dragón», *Beato de San Andrés de Arroyo*



III.25 «Las almas de los mártires delante del altar», *Beato Magius*



III.26 «El anciano de la luz blanca», *Beato de Valcavado*



III.27 «Ángeles ante el altar de Dios», *Beato de la Seo de Urgel*



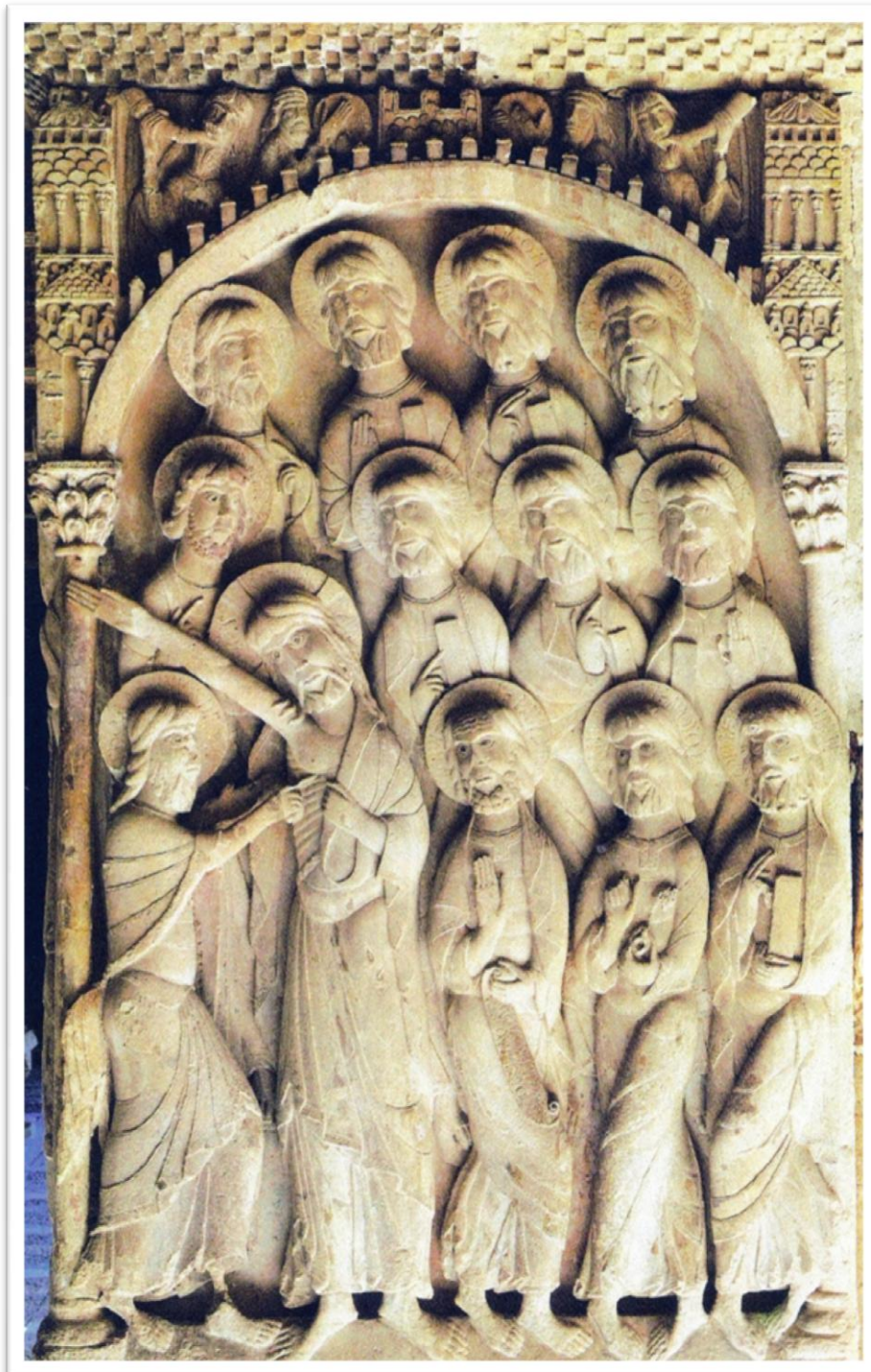
III.28 «El segundo ángel toca la trompeta», *Beato de San Andrés de Arroyo*



III.29 «La ramera, la bestia y los reyes luchan contra el Cordero», *Beato del Burgo de Osma*



III.30 «La torre de Tábara», *Beato de Tábara*



IV.1 «Tomás incrédulo», basorrelieve del monasterio de Silos



IV.2 «Bajorrelieve de la Anunciación y Coronación de la Virgen», monasterio de Silos



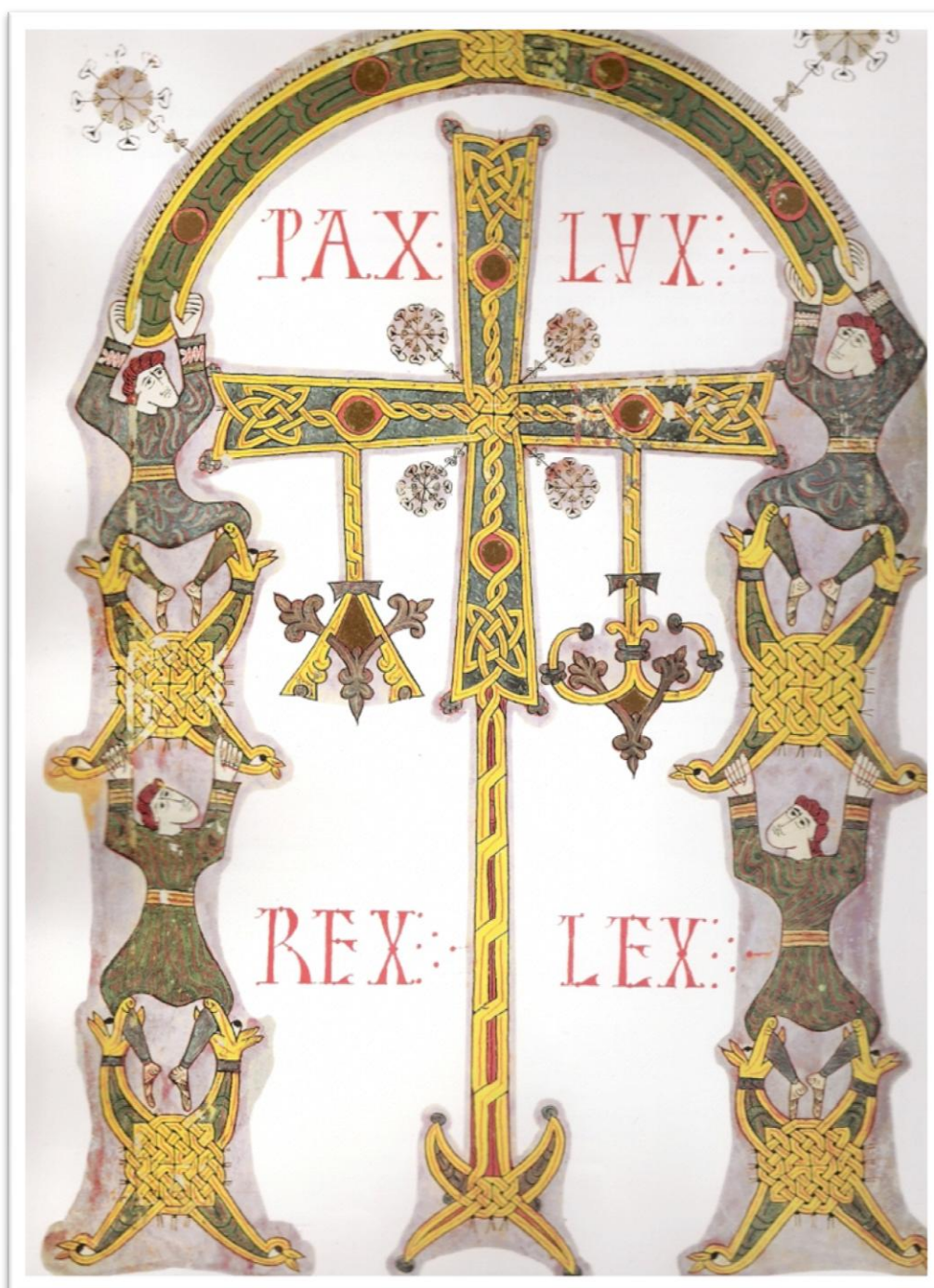
IV.3 «Las almas de los muertos delante del altar», protobeato de Silos



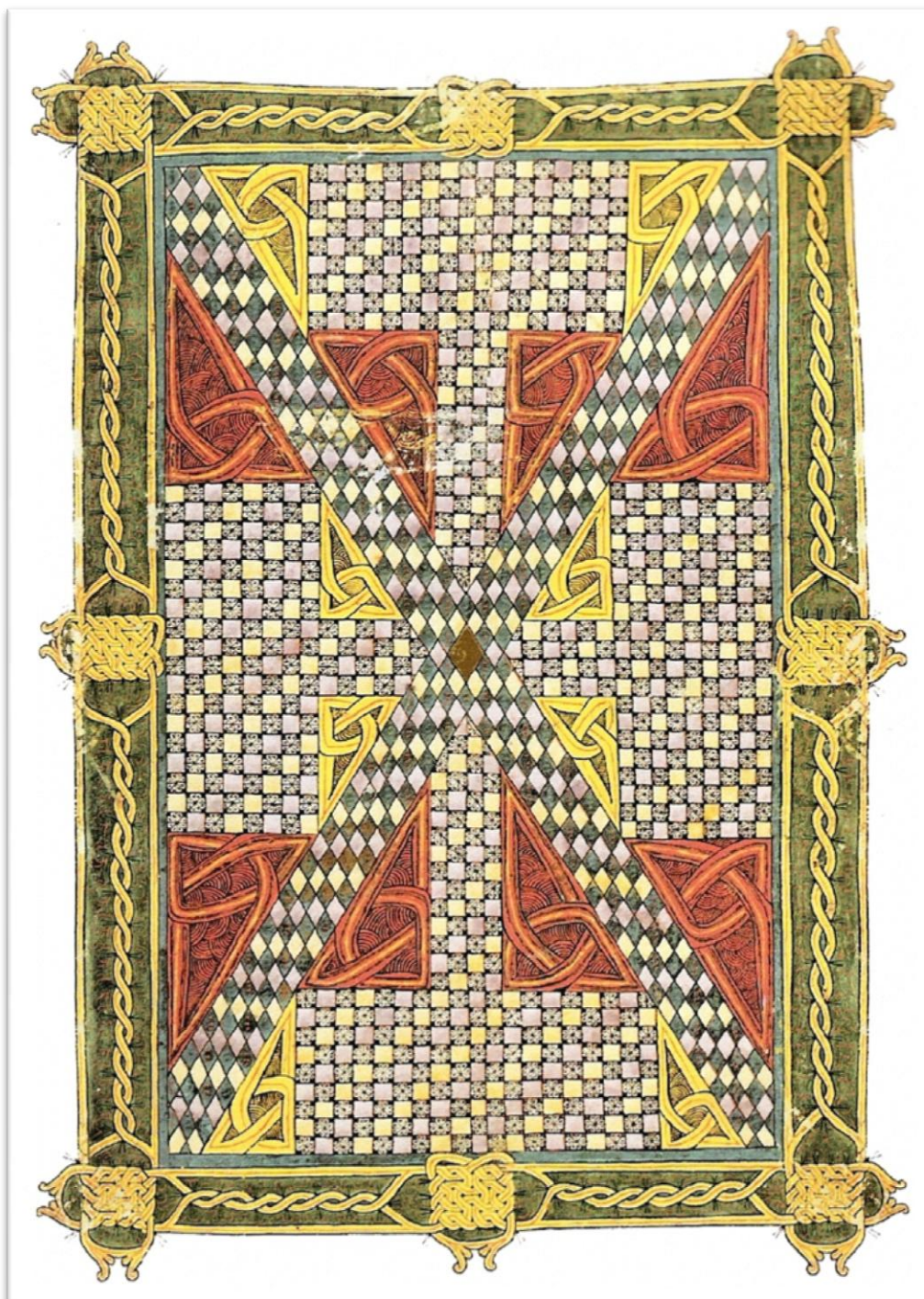
IV.4 «El infierno», *Beato de Silos*



IV.5 «Juicio final ante Osiris», *Libro de los muertos de Hunefer*



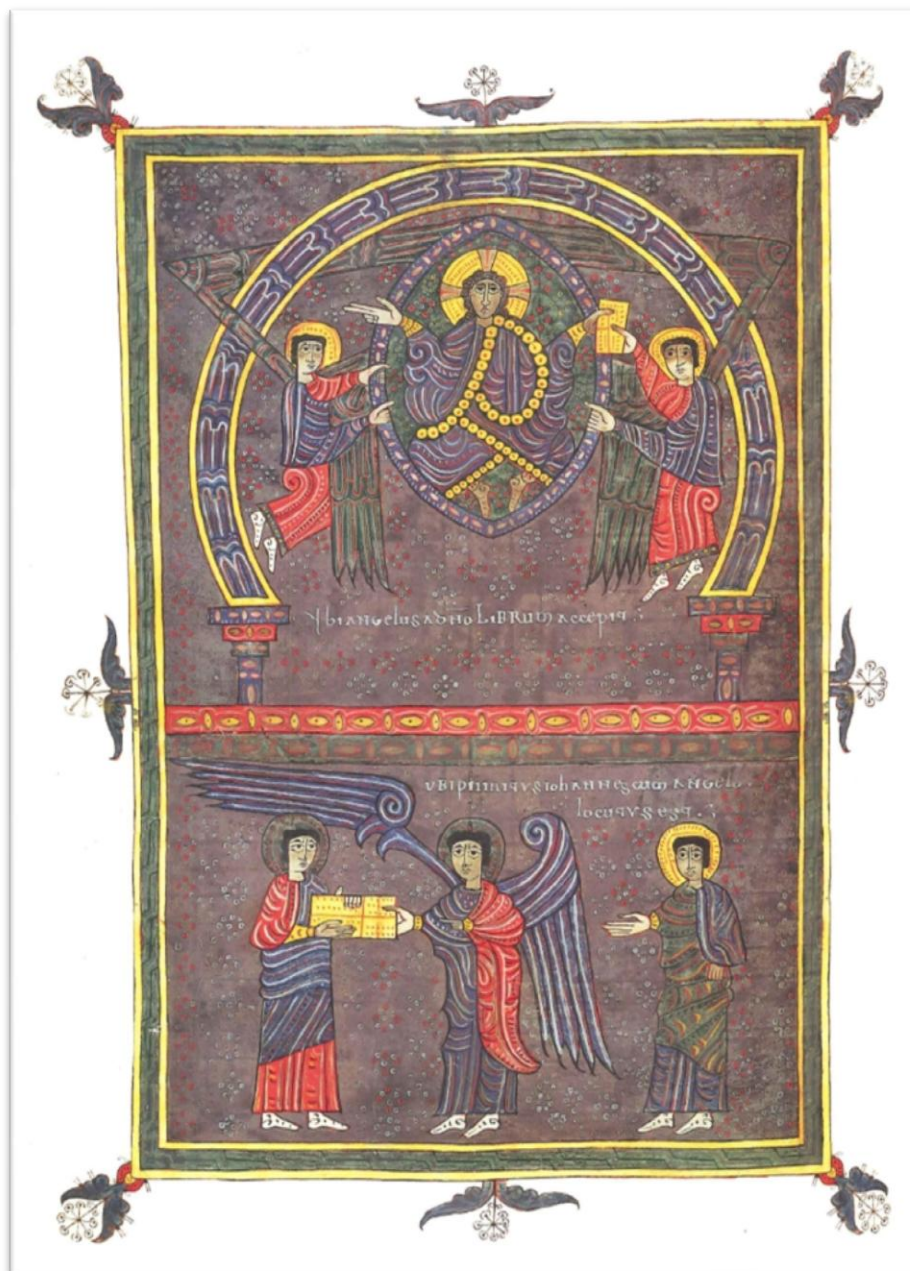
IV.6 «Cruz de Oviedo», *Beato de Silos*



IV.7 «Laberinto», *Beato de Silos*



IV.8 «Cristo en majestad con el Tetramorfos», *Beato de Silos*



IV.9 «La revelación de San Juan», *Beato de Silos*



IV.10 «Aparición de Cristo en la nube», *Beato de Silos*



IV.11 «El encargo de San Juan para escribir...», *Beato de Silos*



IV.12 Detalle letra «E», *Beato de Silos*



IV.13 «El mensaje de la Iglesia de Éfeso», *Beato de Silos*

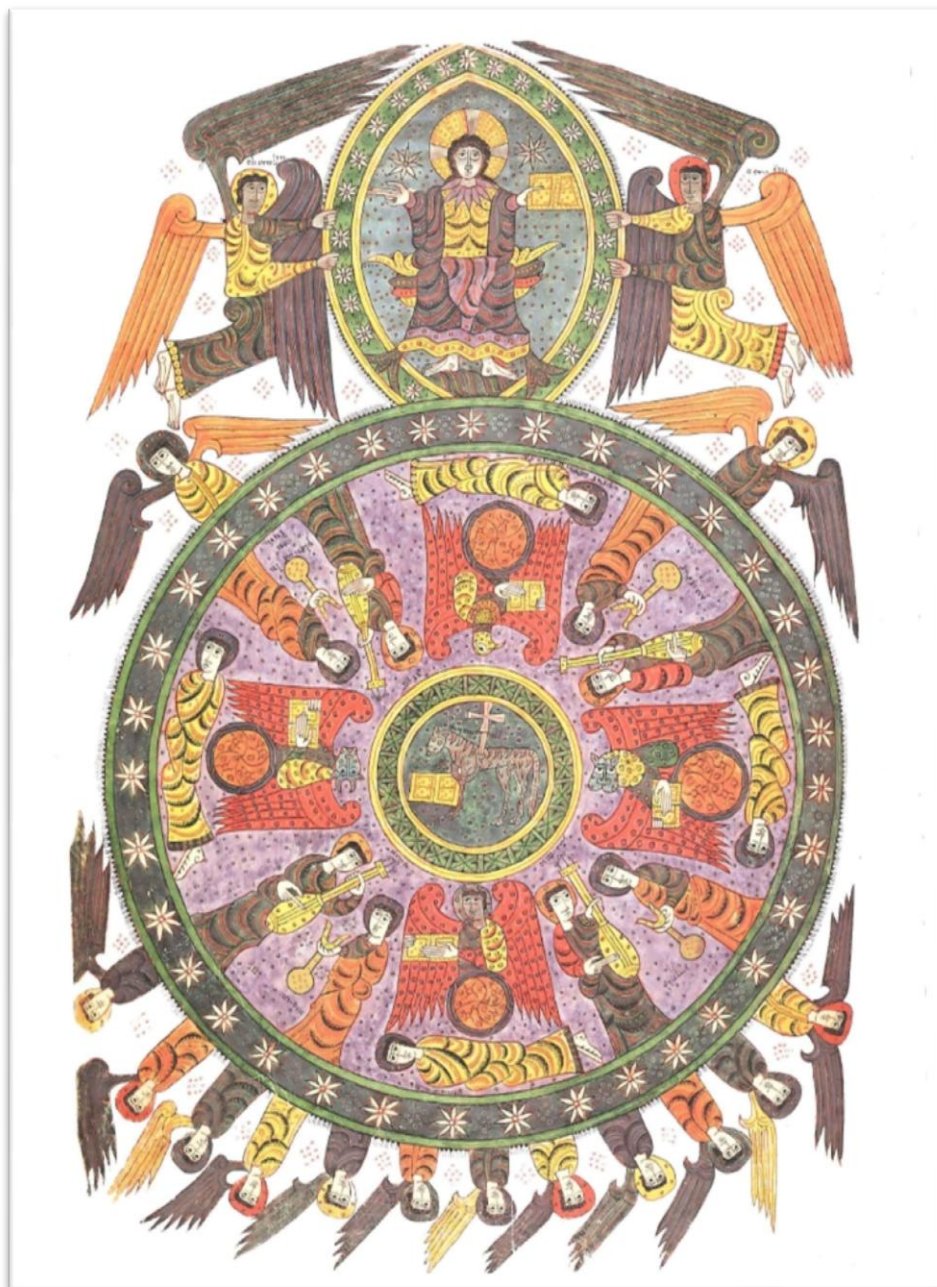


IV.14 «El mensaje de la Iglesia de Sardes», *Beato de Silos*

IV.15 «El arca de Noé», *Beato de Silos*



IV.16 «Visión de Dios antes de la apertura de los siete sellos», *Beato de Silos*



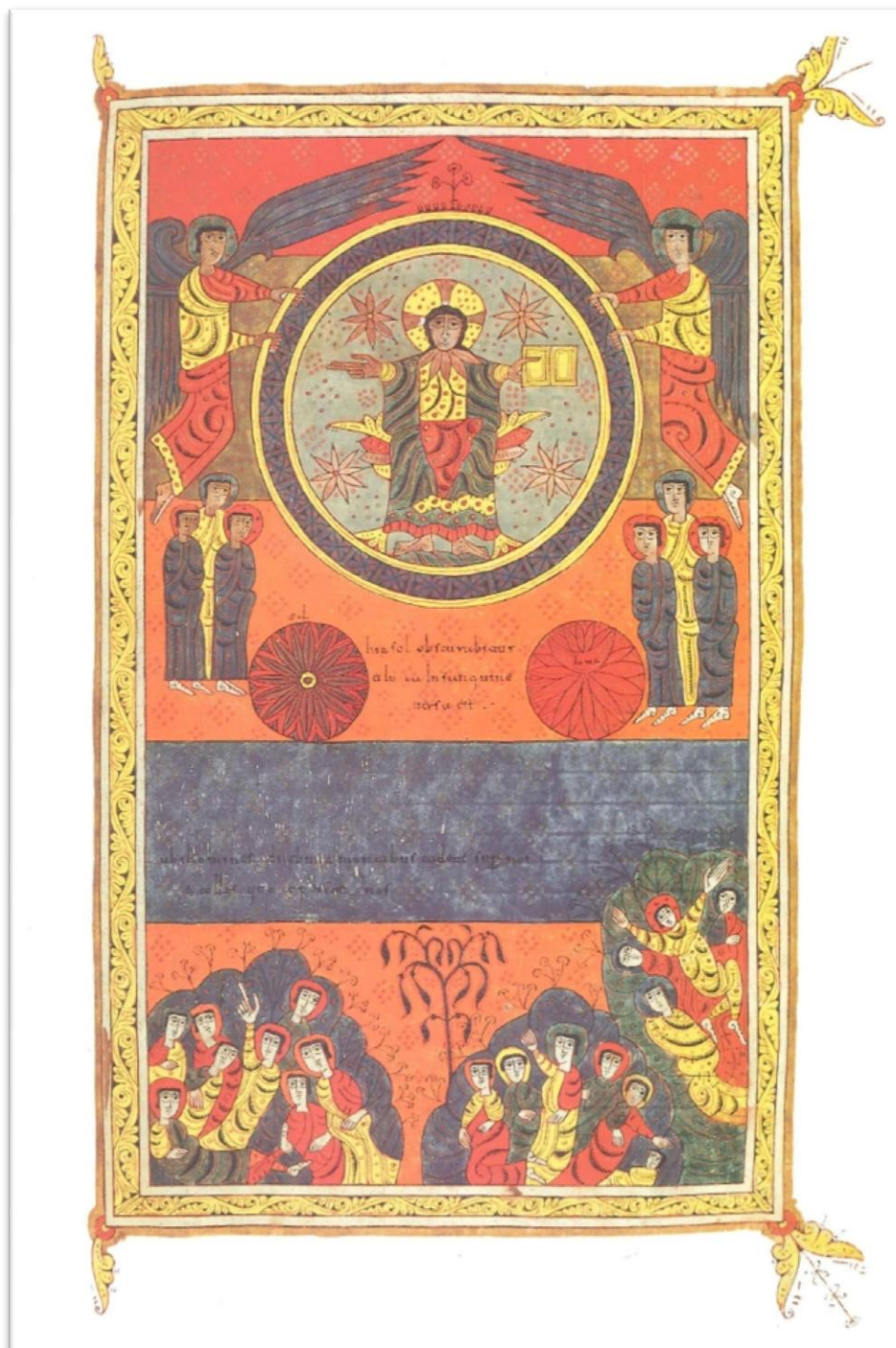
IV.17 «El Cordero y los cuatro seres vivientes», *Beato de Silos*



IV.18 «Apertura de los cuatro primeros sellos», *Beato de Silos*



IV.19 «Apertura del Quinto Sello», *Beato de Silos*



IV.20 «Apertura del Sexto Sello», *Beato de Silos*



IV.21 «Los cuatro ángeles frenando los cuatro vientos», *Beato de Silos*



IV.22 «La aparición de los siete ángeles con trompetas», *Beato de Silos*



IV.23 «La quinta trompeta», *Beato de Silos*



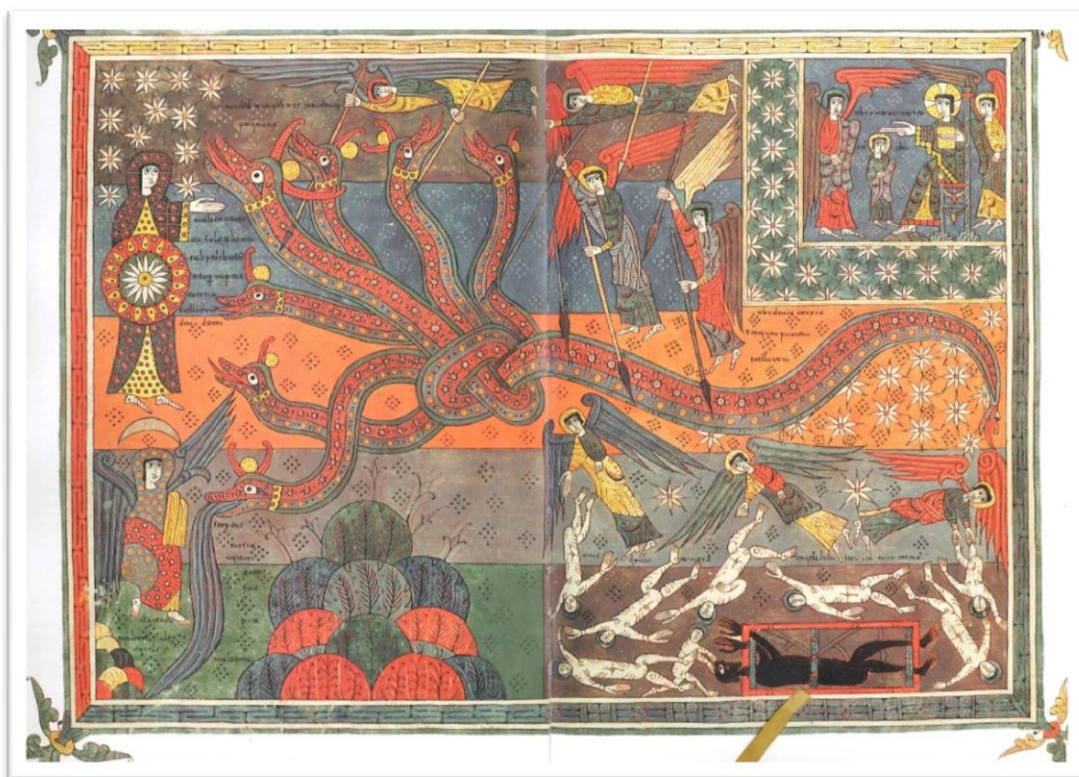
IV.24 «El ángel del abismo y las langostas infernales», *Beato de Silos*



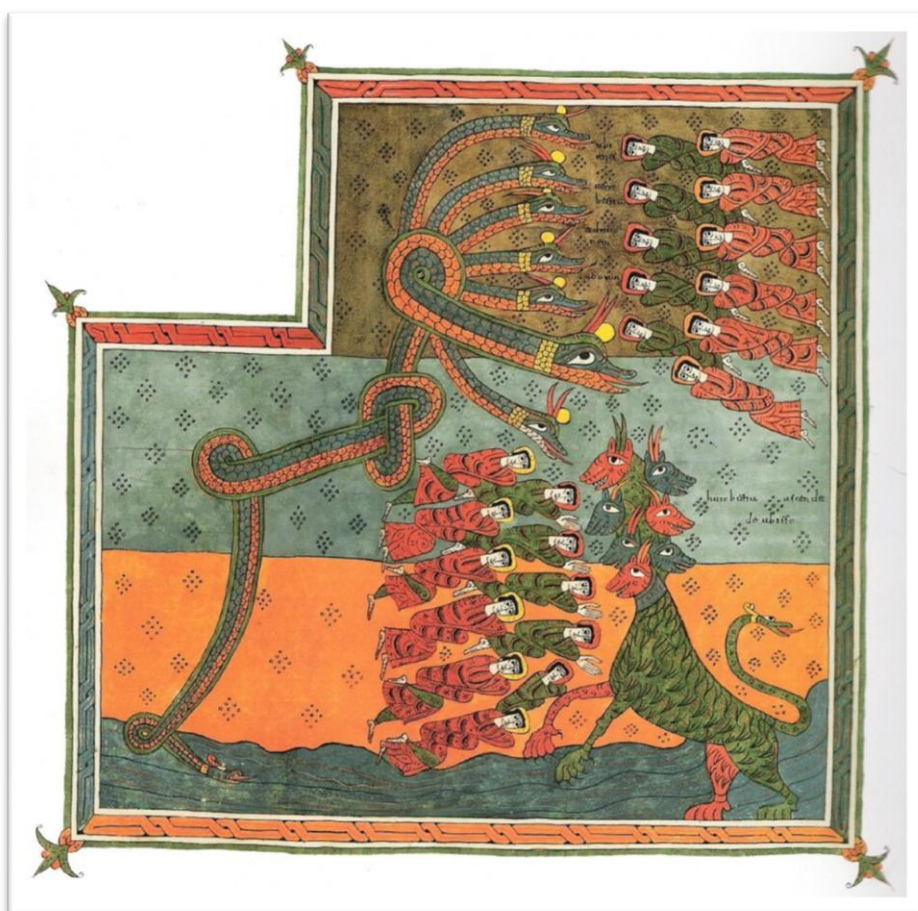
IV.25 «La ascensión al cielo de los dos testigos», *Beato de Silos*



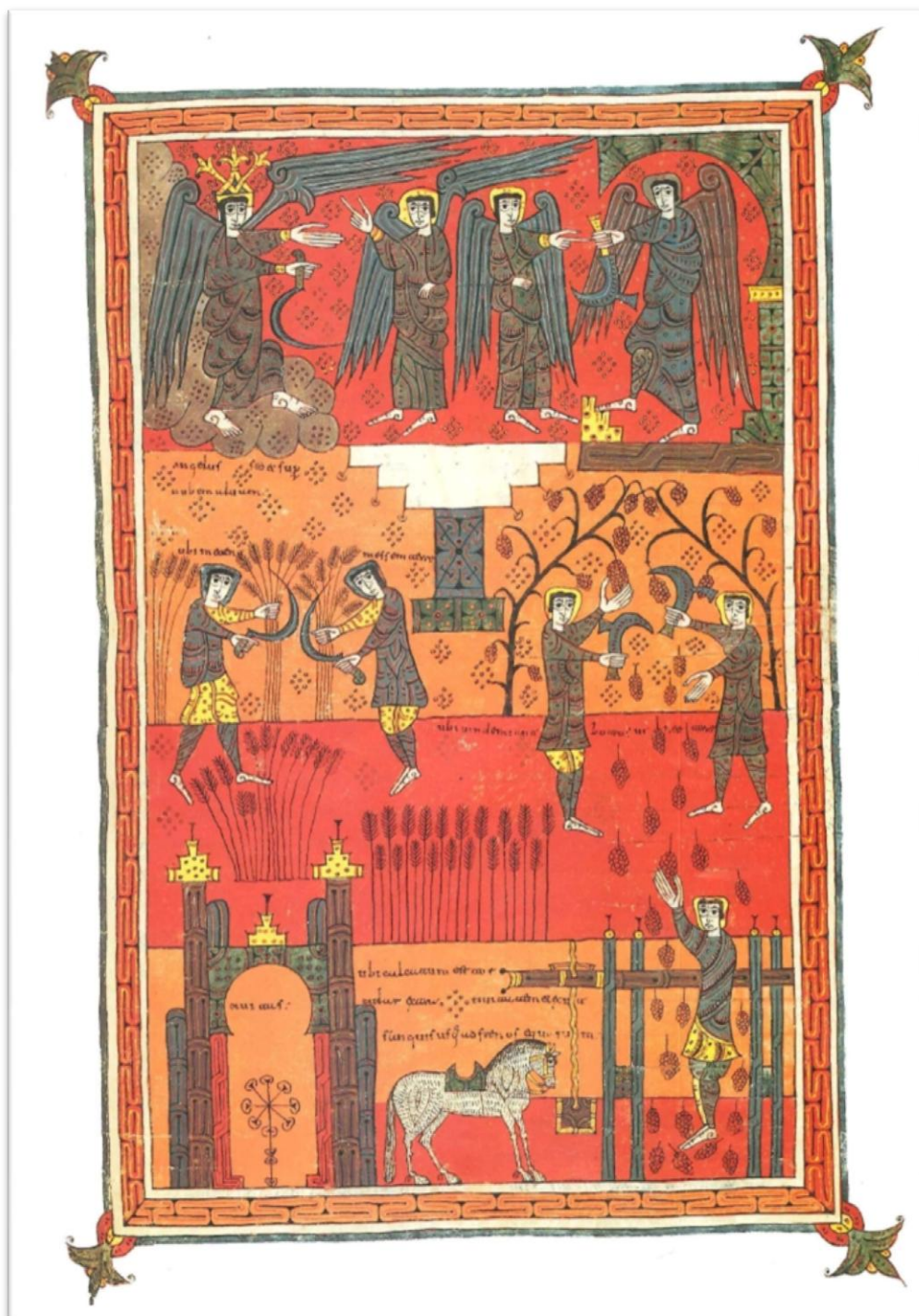
IV.26 «La séptima trompeta», *Beato de Silos*



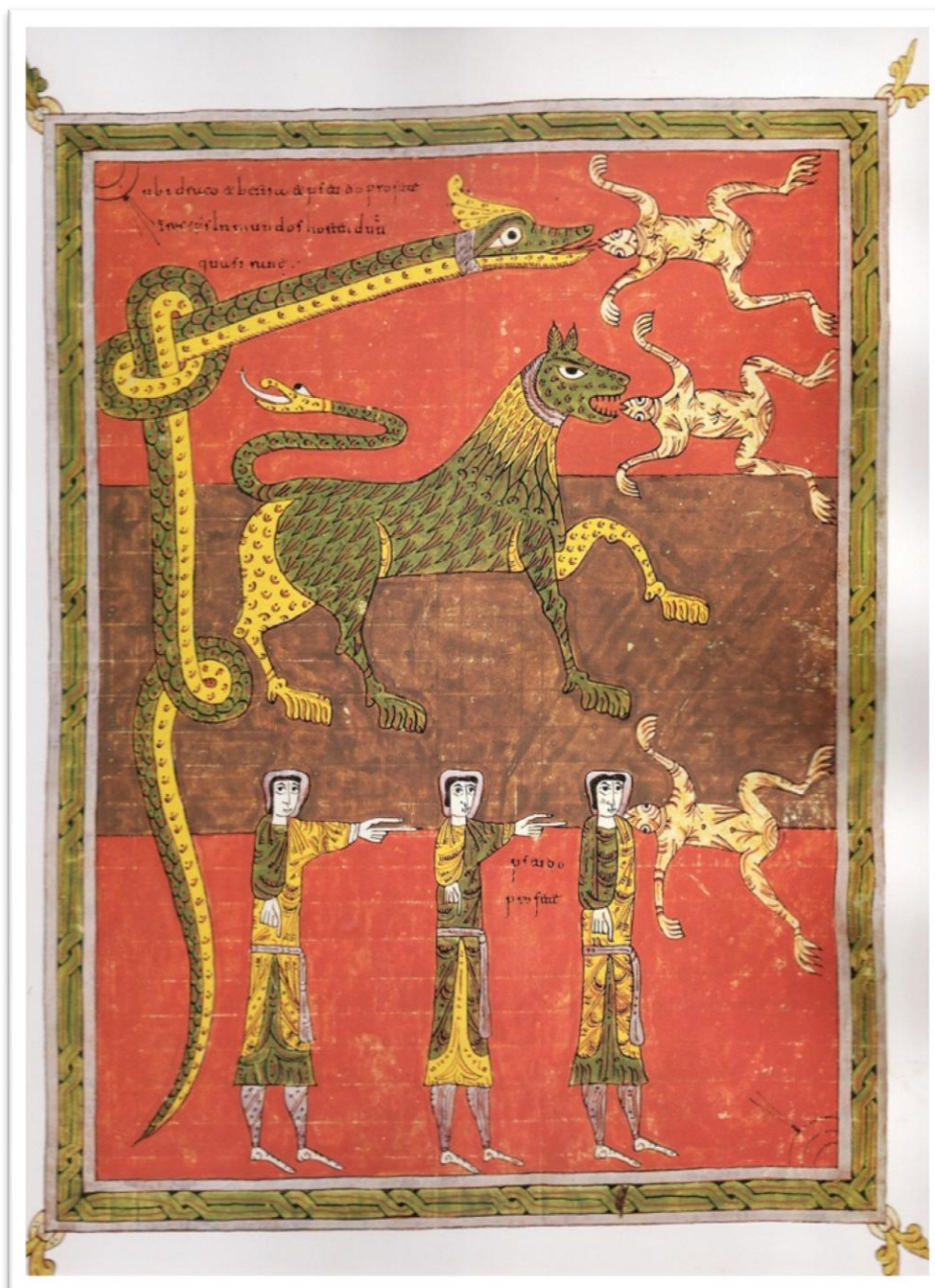
IV.27 «La lucha de la serpiente contra el hijo de la mujer», *Beato de Silos*



IV.28 «La adoración de la bestia de siete cabezas», *Beato de Silos*



IV.29 «El Hijo del Hombre en la nube, y el Ángel con la hoz», *Beato de Silos*



IV.30 «La salida de los tres espíritus inmundos de las bocas del dragón, de la bestia y del falso profeta», *Beato de Silos*

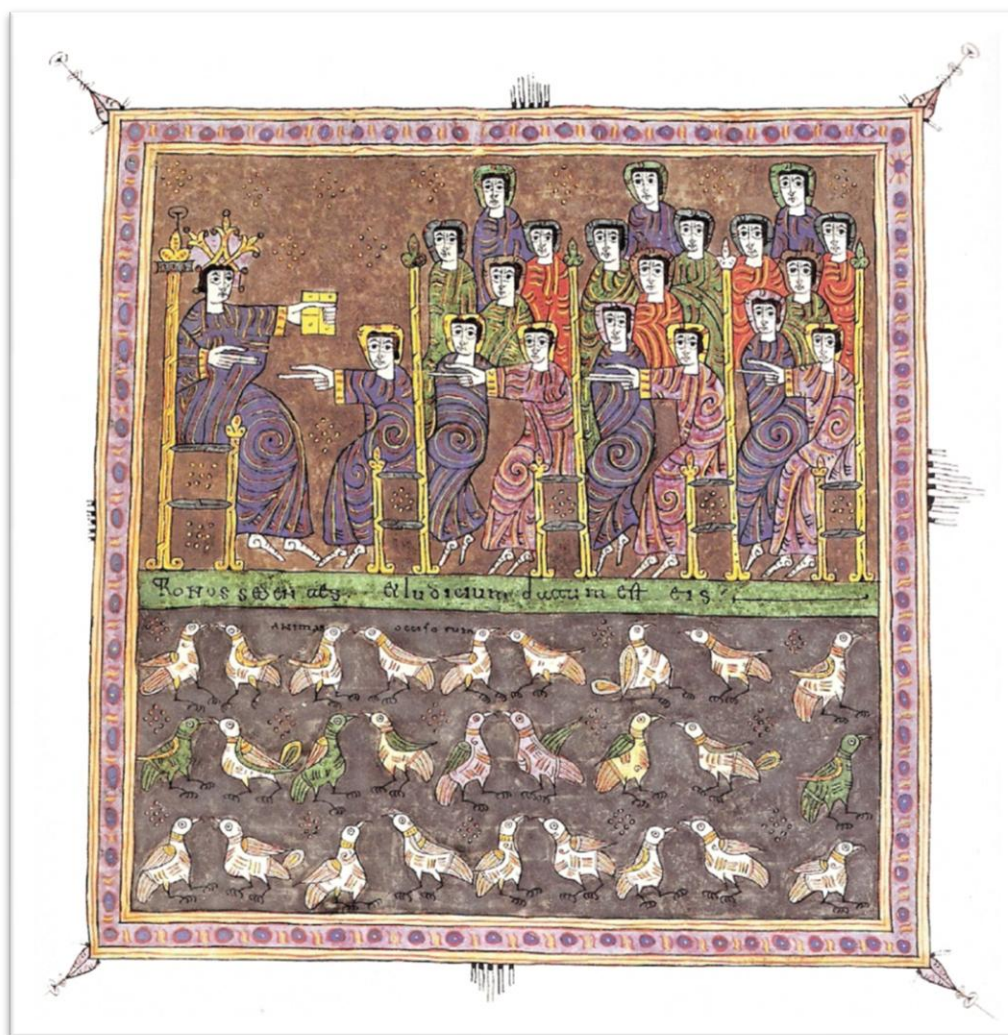
IV.31 «La mujer sobre la bestia de siete cabezas», *Beato de Silos*



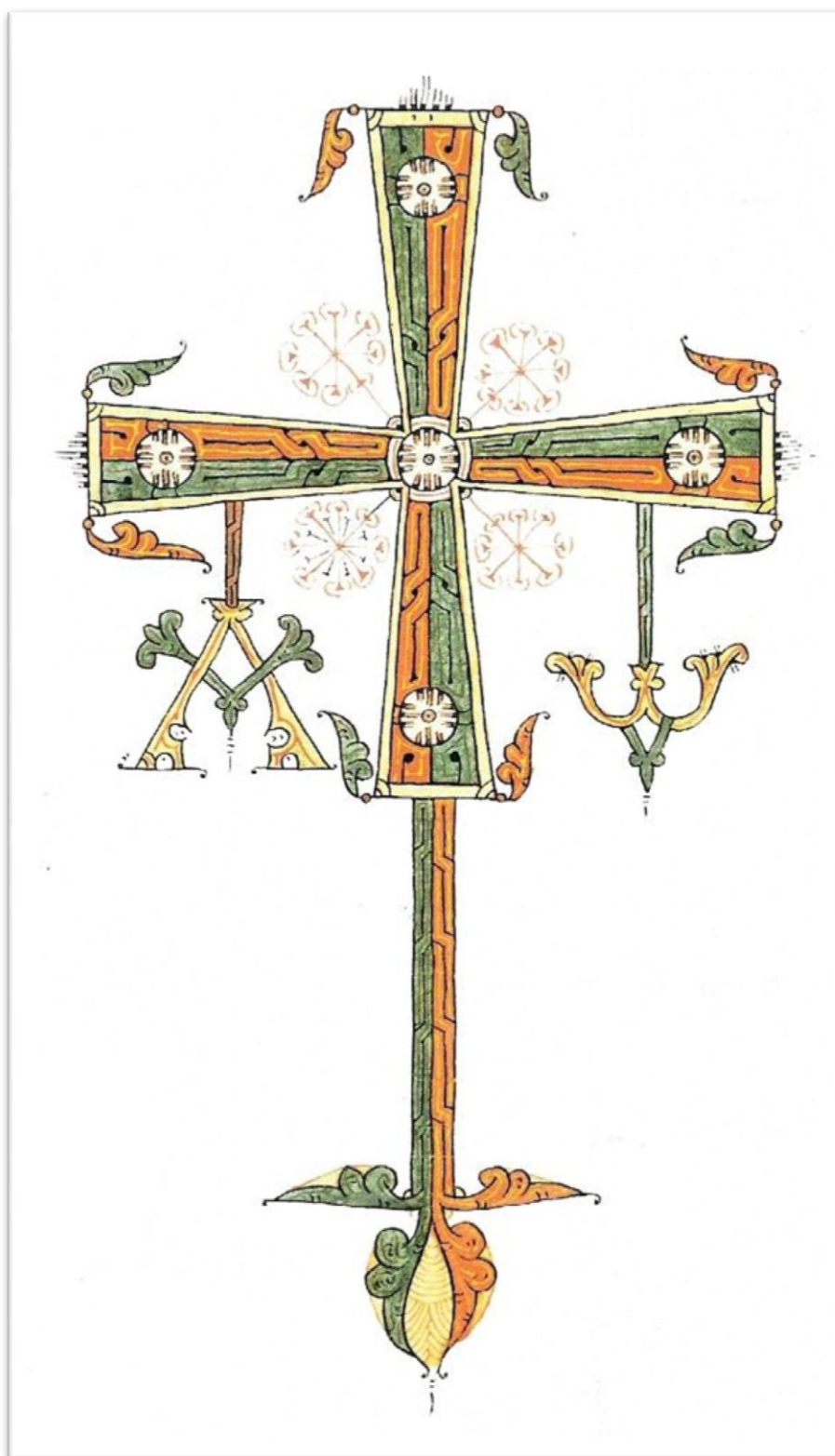
IV.32 «El ángel en el sol», *Beato de Silos*



IV.33 «El ángel encadena a Satanás», *Beato de Silos*



IV.34 «El trono de los justos y las almas de los mártires», *Beato de Silos*



IV.35 «Cruz de Oviedo», *Beato de Silos*

IV.36 «El Juicio Final», *Beato de Silos*



IV.37 «Cristo en su trono y el río de la vida», *Beato de Silos*



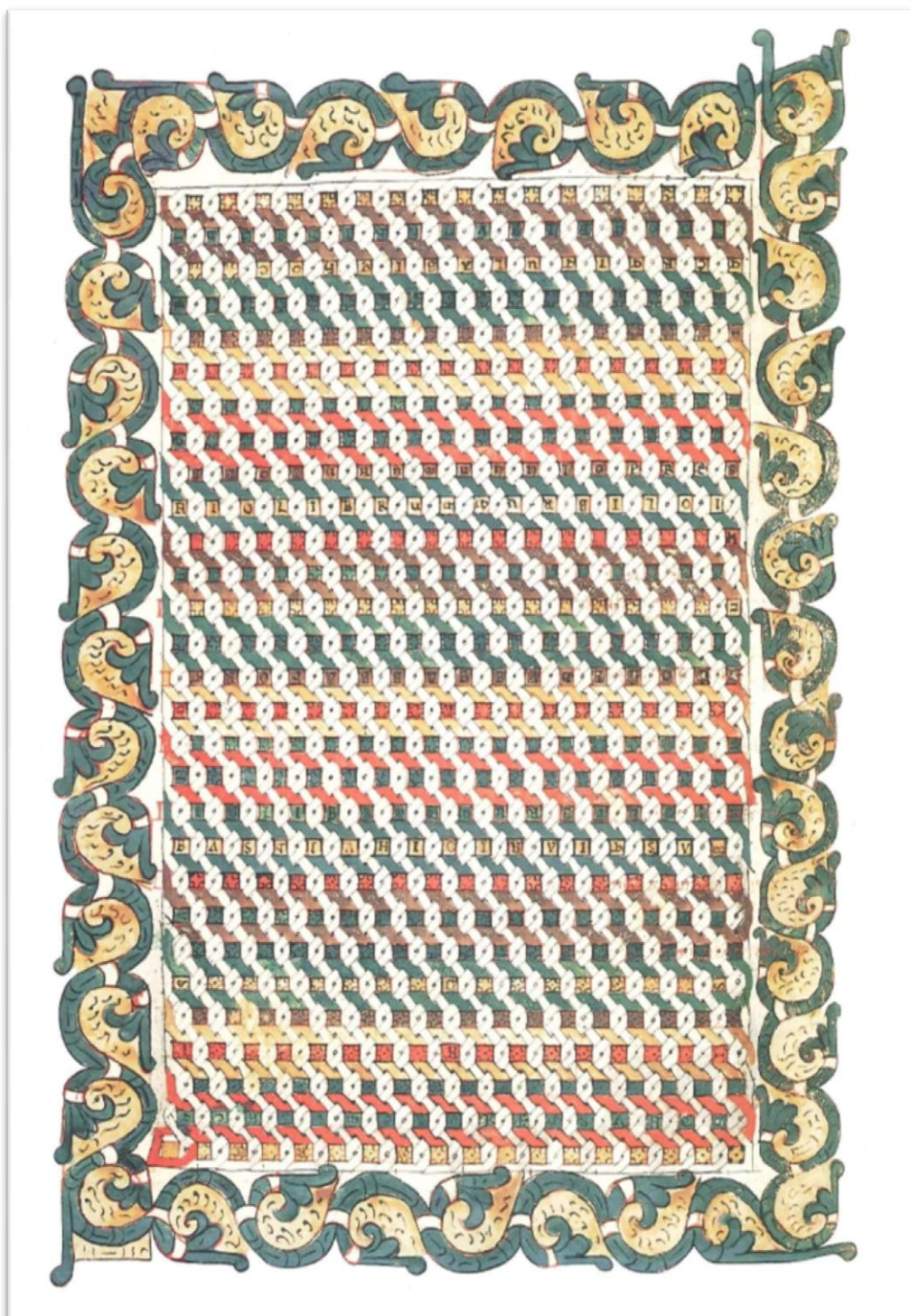
IV.38 «Juan se postra a los pies del ángel», *Beato de Silos*



IV.39 «La visión del Anciano de muchos días y las bestias del mar», *Beato de Silos*



IV.40 «El ángel Gabriel y la enfermedad de Daniel; el segundo encuentro con Gabriel», *Beato de Silos*



IV.41 «Dedicatoria (Laberinto)», *Beato de Silos*



IV.42 Henri Rousseau, *Atardecer*